

Л.С.Миляева

Росписи Потельча

Памятник
украинской
монументальной
живописи
xvii века



Настенные росписи церкви св. Духа в Потельче — своеобразный живописный ансамбль, украшающий памятник украинской деревянной архитектуры. Церковь, построенная в начале XVI века на средства крупного цеха гончаров, была декорирована стенописью спустя столетие. Несмотря на свое религиозное содержание и на несколько наивную манеру исполнения, живопись маленького храма неслла в себе определенную гражданскую программу, которая отражала думы и чаяния ремесленника, боровшегося в годы создания росписей за свою национальную и социальную независимость. Автор, привлекая разнообразный историко-литературный материал, помогает читателю увидеть многогранные связи памятника с эпохой, почувствовать его фольклорный аромат. Тщательно исследуя ансамбль, он подробно останавливается на его стилистических особенностях, на тех чертах, которые роднят живопись церкви с народным творчеством, и на тех, которые отражают характерные тенденции искусства того времени.



Л.С.Миляева

Росписи Потелыча

Росписи
Потельча

Памятники
древнего
искусства

Л.С. Миляева

Росписи Потелыча

Памятник
украинской
монументальной
живописи
XVII века

Издательство
«Искусство»



Москва
1971

Фотографии
А. А. Александрова

От автора

В последнее десятилетие проблемы истории украинской художественной культуры средневековья стали объектом пристального исследования советского искусствоведения.

Более всего открытий выпало на долю монументальной живописи, среди которой особое место заняли росписи деревянных церквей. Это тем более важно, что стенопись в деревянной архитектуре представляет собой своеобразную ветвь декоративно-монументальной живописи, тесно связанную с жизнью труженика. Росписи приоткрывают совершенно новую область духовной культуры народа, знакомят со вкусами небогатого мещанина, ремесленника и крестьянина. В своих исходных декоративных принципах они перекликаются с народным искусством. Живопись деревянных сооружений легко сопрягается с фольклором, народными поверьями и сказаниями, в ней в прямой или косвенной форме можно найти отголоски надежд и упований широких народных масс, их этических или политических убеждений. И хотя творчество большинства авторов росписей имеет много точек соприкосновения с произведениями наивных живописцев, оно развивается в стилистическом русле художественного процесса своего времени. Все это диктует необходимость монографического исследования монументальной живописи в деревянных церквях, которые в большинстве своем долгое время находились вне поля зрения исследователей.

Автору представляется важным начать монографическую публикацию памятников с хорошо сохранившегося комплекса живописи первой половины XVII века в старейшей на Украине деревянной церкви св. Духа села Потельча, Нестеровского района, Львовской области. Росписи этого памятника впервые были замечены известным украинским ученым И. С. Свенцицким, который указал на необходимость изучения настенной живописи в украинской деревянной архитектуре. Однако только в 1958 году экспедиции Академии архитектуры УССР представилась возможность обследовать церковь св. Духа в Потельче. Результатом этой работы явились и первые публикации отдельных фрагментов ее живописи в книгах и статьях Г. Н. Логвина, посвященных истории украинского искусства. В них им было высказано ряд мыслей о специфических особенностях ансамбля стенописи и его датировке.

Автор выражает Г. Н. Логвину свою искреннюю благодарность за то, что он обратил его внимание на памятники живописи украинского деревянного зодчества, среди которых росписи церкви св. Духа в Потельче, или, как ее иначе называют, „церкви гончаров“, несомненно принадлежат особое место.

I

Художественная жизнь Украины конца XVI-первой половины XVII века

Первая половина XVII века, когда создавалась стенопись в Потельче, — одна из напряженных эпох в истории Украины. В этом столетии в единый крепкий узел были связаны на Украине антифеодальная борьба и борьба за утверждение своей народности, охрана своих рубежей и своего национального достоинства. Учащенный политический пульс времени вызывал повышенный темп культурной жизни, что привело к необыкновенному развитию духовных сил народа. Из его среды вышли легендарные герои и полководцы, ученые-просветители, писатели, архитекторы. Это время культивировало в народе высокие моральные качества, и среди них первое место отводилось мужеству, патриотизму, самоотверженности.

Социально-экономические и политические факторы, действовавшие на Украине во второй половине XVI — первой половине XVII века, представляли собой довольно сложную картину. После Люблинской унии (1569) была произведена инкорпорация в состав Польши земель Подляшья, Волини, Брацлавщины и Киевщины, чем был завершен процесс образования польско-литовского государства. Сильная военная держава Речь Посполита строила свой бюджет на доходах от барщинно-крепостнической эксплуатации крестьянства и поборов, взимаемых с ремесленного производства и торговли. „Появляющаяся на крепостной зависимости дворянская демо-

кратия в том виде, как она существовала в Польше ... представляет из себя одну из самых грубых форм общества и совершенно нормально далее эволюционирует в развитую феодальную иерархию“¹, — характеризовал феодальную Польшу Ф. Энгельс.

Польская шляхта и украинское панство беспощадно эксплуатировали крестьян. Украинцы при этом оказались в наиболее трудных условиях, испытывая тяжелый национальный гнет. Так как государственный дефицит покрывался большими налогами и пошлинами, взимаемыми со всего трудового населения, не в лучшем положении было и достаточно развитое в то время мещанство. С 1596 года с введением Брестской унии усилилось религиозное угнетение, что привело к открытой социальной и национально-освободительной борьбе.

Крепостничество, узаконенное официальными статутами, вызвало массовое бегство крестьян в казачество, ряды которого к концу XVI — началу XVII века настолько выросли, что оно стало представлять собой серьезную в военном и политическом отношении силу.

Социальные и национальные противоречия всколыхнули всю Украину. Ее история — это чередующиеся столкновения с польскими и украинскими феодалами, народные восстания, борьба за сохранение человеческих и нацио-

нальных прав, бесконечные войны, которые завершились воссоединением Украины с Россией.

Данная историческая ситуация стимулировала развитие национальной культуры с ее прогрессивным стремлением к просвещению. В идеологической борьбе, проходившей под религиозными стягами², значительную роль сыграли украинское мещанство и созданные им братства. Ведущее место среди них занимали сначала Львовское, а затем Киевское, близкими к ним по ориентации были организации Белоруссии и Литвы. Широкая сеть братских школ и типографий свидетельствует об осознанном стремлении к образованию. Из народной среды вышли такие убежденные просветители, как русский первопечатник Иван Федоров, Памва Берында, Лаврентий Зизаний, Мелетий Смотрицкий и другие. Воздействие гуманистических идей выразилось в распространении грамотности, сказалось на успехах литературы. Печатная и рукописная книга способствовала знакомству с мировой культурой, политическая и религиозная борьба привела к созданию полемических трудов. Патриотические и демократические тенденции в украинской культуре послужили импульсом для развития украинского литературного языка. Возникновение новых жанров художественной литературы отразило стремление к поэтическому претворению жизненных впечатлений в творчестве украинских писателей. Возросшее значение человеческой личности, ее эмансипация пробудили интерес к образу человека в искусстве, к социальным проблемам современности. Большую роль в культуре Украины стали играть процессы взаимовязей с культурой других стран Восточной и Западной Европы, особенно с государствами славянского мира. В XVI — начале XVII в. украинская культура соприкасалась с европейской цивилизацией в самых различных сферах жизни. В ее мощном национальном тигле переплавлялись те черты современной культуры, которые соответствовали историческим условиям развития Украины. Польский и немецкий, итальянский и нидерландский ренессанс и маньеризм оставили свои следы на произведениях писателей, поэтов, художников и архитекторов. Украина жила в постоянной переключке с наиболее ей близкой русской культурой, осуществляла тесный контакт с Молдавией и Белоруссией. Культурные взаимосвязи повсеместно побеждали национальные и религиозные рубежи. Деятели греческой культуры, получившие итальянское образование, были учителями в украинских школах, воспитателями украинских писателей. Афонские мастера вместе с украинскими художниками работали в Киево-Печерской лавре, итальянские зодчие возводили храмы и дома во Львове, реставрировали церкви в Киеве. Нидерландская живопись и гравюра обогащала творчество оформителей украинских книг новыми сюжетами и композициями. В резких обличениях полемиста И. Вышен-

ского звучали те же стремления к справедливости, которыми была проникнута поэзия Шимона-Шимоновича, не без основания считающегося поэтом польского и украинского Возрождения. Грамматики Лаврентия Зизания и Мелетия Смотрицкого, „Лексикон“ Памвы Берынды одинаково успешно служили нуждам украинского, русского и белорусского просвещения. Польские псалмы Кохановского пелись в Киеве и в Москве. Культурная нива Украины особенно любовно взрастила свободные дары искусства славянских народов.

Архитектура в конце XVI — первой половине XVII века оставалась ведущим видом творчества народа. Она являлась наиболее ярким показателем не только тех изменений стиля, которые наблюдались в украинском искусстве того времени, но и тех идейных устремлений, которыми вдохновлялись строители и заказчики. Народ создал, несмотря на подневольное положение и войны, вопреки материальным трудностям, которые переживала страна. В первой половине XVII века, в годы национально-освободительной борьбы, произведения искусства отражали всеобщий национальный подъем, в них воплощались новые понятия и идеи, мощной волной захлестнувшие и обогатившие человека.

В XVI веке энергично застраиваются многие украинские города, по облику своему близкие центрам средней Европы³. Среди них особое место занимает Львов — замечательным ансамблем Успенского братства (1572—1631), в котором зодчие нашли удивительный синтез современности и национальных традиций, совместив приемы украинской народной архитектуры с ренессансными⁴. Те же черты были свойственны и таким памятникам, как Успенская церковь в Подгайцах (1653), церковь Михаила в Гоше (1638), церковь Воздвижения в Луцке (1619—1620) и др.

Все то, что почиталось как образцы высокого мастерства древности, бережно восстанавливались. Киев изобилует памятниками, представлявшими его величественную историю, и их реставрация в конце XVI — первой половине XVII века говорила о возрождении в памяти современников славного прошлого. Это было также свидетельством веры в грядущее.

Самым дешевым и массовым было деревянное зодчество. Оно открывало большие возможности инженерному эксперименту и творческим поискам, и поэтому в нем яре всего проявилась строительная культура и одаренность народа. Наиболее многообещающим в конструктивном отношении оказался найденный народными архитекторами прием „заломы“, благодаря которому в деревянных храмах удалось по-новому раскрыть внутреннее пространство и высоту. Такие церкви, как Воздвижения (1636), св. Юры (1659) в Дрогобыче, св. Духа в Рогатине (1649), Николы в Середнем Водяном (1658) и многие другие,

вошли в число памятников, имеющих значение в мировой архитектуре⁵. Народное деревянное зодчество успешно оплодотворяло каменное конструктивными решениями, которые оказались наиболее перспективными. И хотя архитектурные школы в ту пору довольно четко выражали локальные особенности, несомненным для всей территории Украины явилось возникновение принципиально близких и родственных конструктивных идей, типологических признаков, свидетельствовавших о единстве национальных форм в архитектуре.

Первая половина XVII века не могла не быть плодотворной для всех видов искусства. Развитие скульптуры и живописи, миниатюры и гравюры стимулировало успехи зодчества, просвещения, книгопечатания. Во всей художественной культуре намечалась общая стилистическая эволюция, осязаемая повсеместно, несмотря на наличие локальных школ. Зависимое от церкви, находившееся в плену традиции, искусство под влиянием охватившего Украину патриотического подъема преодолевало унаследованные представления о нормах прекрасного. Интерес к реальному миру в нем часто побеждал условную концепцию, противодействуя тем схоластическим началам связанного с религией творчества, которые еще полвека назад казались незыблемыми. Образ человека в изобразительном искусстве стал настолько переосмысливаться, что вступал иногда в произведениях на религиозную тему в прямое противоречие с догматизмом содержания. Художниками был по-новому понят язык символов, свойственный религиозному искусству. Им пользовались не для того, чтобы абстрагировать, оторгнуть от реального мира художественный образ. Напротив, иносказание стало необходимым, чтобы подчинить искусство национальным и политическим нуждам времени.

В искусстве родился жанр портрета, оказавший существенное воздействие на весь художественный процесс.

В скульптуре гуманизм проявился наиболее последовательно. Принес с собой из прошлого главным образом декоративные традиции, скульптура легко и органично развивалась в монументальных формах архитектуры. Тесно связанная с зодчеством, пластика раньше, чем другие виды изобразительного искусства, подпала под воздействие ренессансных форм. Она вносила новую образную струю в облик сооружений, последовательно раскрывая перед зрителем реальный, чувственный мир, связанный с человеком. Ваятелям открылось богатство природы, ранее неизвестное украинскому искусству (о чем дают представление львовские ансамбли). Наряду с декоративной и культовой скульптурой большое развитие получила светская пластика (надгробия Николая и Иеронима Снявских работы Генриха Горста в Бережанах; Екатерины Ромултовой — скульптора Себастиана Чесека в Дрогобыче, 1572; Боймов — известного мастера Яна Пфи-

стера во Львове; К. И. Острожского — неизвестного автора в Киеве, 1579, и т. д.)⁶. Образ человека был исторгнут из символического условного мира. Надгробия и скульптурный портрет воспроизводили исторически конкретных людей, уделяя внимание многообразно человеческих характеров. Со второй половины XVI века необыкновенно выросло самосознание людей. Скульптурный портрет развивался во взаимодействии с портретом живописным, с панегирической литературой, родившейся в то же время на Украине. Любование физической и духовной красотой человека потребовало от художников профессионального знания пластической анатомии, что было шагом к овладению реалистическими нормами в скульптуре. Светские тенденции в украинской пластике были повсеместным и типичным явлением.

Гораздо сложнее и противоречивее были пути развития украинской живописи. Гуманистические тенденции проникли в нее во второй половине XVI века. Они не привели к абсолютному переосмыслению религиозного искусства, но жанр портрета, выделившийся в эту пору, служит показателем того, как мировоззрение художника начало эмансипироваться от средневековой догматики.

Основными видами живописи в конце XVI — первой половине XVII века по-прежнему оставались настенные росписи в храмах и иконы. В деревянных церквях крупные монументальные настенные иконы иногда заменяли росписи.

Росписи и иконописи значительно сильнее были связаны с традицией, основывались на наиболее разветвленной системе схоластики, преодоление которой было сопряжено с трудностями и отличалось непоследовательностью. Традиции упорно противостояли настоящему, они были таким же камнем преткновения борьбы, как в литературе церковнославянский язык. Но новые творческие идеи подтачивали основы религиозной живописи, в произведении вторгался чувственный мир, образ человека получал в них пластическую силу, что приводило к переосмыслению религиозной легенды. Иконопись теряла свою цельность и монолитность, из нее выкристаллизовывались жанры.

Живопись рассматриваемой эпохи убедительно показывает скачок, который совершило украинское искусство в самый кратчайший срок.

В XVI — первой половине XVII века украинские живописцы воспитывались в тесном общении друг с другом, объединенные пехом или монастырской мастерской. Самыми крупными художественными центрами в то время являлись Львов и Киев, восстановившие после длительного периода упадка свое экономическое и культурное значение. Во Львове работали художники из разных европейских стран — французы, итальянцы, немцы. Это помогает уяснить окружение, способствовавшее формиро-

ванию львовской школы живописи⁷. Немаловажно и то, что на западнукраинских землях польские, армянские и украинские мастера входили в общую цеховую организацию, в силу чего в некоторой мере стиралась сектантская ограниченность в искусстве, насаждаемая католической и православной церковью.

В первой половине XVII века, когда повсеместно развернулись строительные и реставрационные работы, открылось большое количество типографий, были созданы благоприятные условия и для деятельности внецеховых мастеров. Искусство стало одним из действенных средств утверждения народности, художники вовлекались в социальную и национальную борьбу, становились как бы непосредственными участниками политических событий. В их произведениях была настолько острая нужда, что в живописи вливалось много местных живописцев, не получивших высокой профессиональной подготовки. Они чутко воспринимали новые тенденции, которыми было отмечено творчество их образованных коллег. Сквозь толщу религиозных предрассудков пробивалась свежая струя полнокровного декоративного понимания художественного образа, связанная с новым, отличным от средневекового, толкованием содержания произведений. Народные живописцы — выходцы из демократической среды — привнесли в искусство ряд принципов, идущих от народных традиций, обогатили его остротой и непосредственностью видения.

В настенных росписях деревянных храмов очевидны взаимосвязи украинских и польских мастеров. Те и другие отражали вкусы одной и той же социальной среды. В жизни украинского и польского крестьянина и ремесленника было чрезвычайно много общих бед и радостей. В эпоху активного наступления польского феодализма, стремящегося закрепителя крестьянина и всячески ущемить права ремесленника, это было наиболее ощутимо. И поэтому вполне естественны в искусстве не только творческие контакты, но и процессы взаимовлияний. Вопреки демагогической роли разных религий стилистическая близость между украинскими и польскими памятниками существовала; ее можно обнаружить не только в иконографии, композициях, но, что не менее важно, в тех особенностях творческого мышления, которые характерны для произведений народных мастеров: специфическое отношение к художественному образу, выразившееся прежде всего в его декоративном восприятии.

Появление светской живописи, прославляющей человека, было органическим явлением в кругу событий, переживаемых страной. Анализ сохранившихся украинских портретов второй половины XVI — первой половины XVII века говорит о том, что они имеют общие гуманистические истоки, которые открыли перед художником

реальную жизнь (портреты Яна Гербурта (ум. 1577), К. Корнякта (ум. 1603), К. К. Острожского (конец XVI в.), Варвары Лангши (ок. 1635), Беаты Косцельской (конец XVI в.)) неизвестных авторов и Стефана Батория (1576—78.) работы В. Стефановского (ум. 1588)⁸.

Распространению светского портрета Украина во многом обязана львовскому бюргерству, о чем можно судить по многочисленным удавшимся надгробным изображениям членов Львовского братства и их семей. Свидетельство известного путешественника секретаря антиохийского патриарха Павла Алеппского подтверждает развитие портретного искусства в Киеве, где, как он отмечал, казацкие живописцы „обладают большой ловкостью в изображении лиц с совершенным сходством“⁹. По удавшемуся портрету Петра Могилы в киевской церкви Спаса на Берестове можно составить представление об уровне мастерства этих художников¹⁰.

В украинской иконе гуманизм проявился в весьма специфической форме. От иконы во многом зависело религиозное воспитание человека, которому уделялось такое большое внимание в XVI—XVII веках. Поэтому естественным было желание сохранить основы иконографии и отвлеченные нормы образного языка иконописи: они должны были определенным, испытанным способом воздействовать на верующего, чем не могло пренебрегать укрепляющее свои феодальные позиции духовенство. Но поскольку в политической жизни страны, в национальной и социальной борьбе ведущую роль играли народные массы, в религиозной живописи появилась встречная тенденция — расширять схоластический символ, сделать изображение более доступным, теснее связанным с жизнью человека.

Перенесение мифологического действия из ирреальной среды в конкретную требовало определенной реформы иконописных принципов. Иконописцы теперь уже не могли обойтись без наблюдений над пластической анатомией тела человека, они должны были овладеть новыми образными средствами передачи объема и пространства. Все это постигалось постепенно. Старые привычные формы, поддерживаемые не только догматичностью содержания икон, но и их декоративными качествами, импонирующими народным демократическим вкусам, преодолевались с большим трудом. (Следует учитывать, что художественные достоинства иконы как вида искусства формировались под значительным воздействием народных представлений о красоте.)

Памятники иконописи второй половины XVI века дают возможность проследить трансформацию образа человека в религиозной живописи. В ней заметно возрос интерес к характеру. Изображение святого в определенной степени лимитировало художника, и потому жизненные наблюдения проявились в первую очередь в персонажах,

не наделенных святостью. Значительное место среди них начинают занимать негативные образы, обладающие часто убедительным национальным типажом (иконы „Страсти“ и „Страшный суд“).

В XVI веке сохранялось крайне условное изображение городского пейзажа и интерьеры, были сделаны еще самые робкие попытки, не пользуясь линейной перспективой, передать глубину пространства.

В последней четверти XVI века все большие права в иконе получал горный пейзаж. Его можно увидеть в таких галицких иконах, как „Преображение“ из с. Яблунева, „Рождество Христово“ из с. Лопушанки, „Воскресение“ из Равы-Руской, на многих царских вратах в клейме с изображением Иоанна (из музея города Сянок, церквей сел Кривое, Плаве)¹¹. Горы, поросшие лесом, создавали реальную среду, в которой действовали персонажи.

Произведения иконописи первой половины XVII века проливают свет на происходившую в украинском искусстве ломку понятий и воззрений. В них более остро и более очевидно, чем в других видах изобразительного искусства, сказались многие противоречия эпохи: борьба между догматизмом, схоластикой и эмпиризмом, между условной традиционностью формы и стремлением к реальным наблюдениям природы. Иконостаsy в Успенской церкви села Большие Гривичи (1638), Пятицкой церкви Львова (1644), страстной цикл Успенской церкви Львовского братства (начало XVII в.), иконостас церкви св. Духа в Рогатине (1649—1650)¹² — объединяют общие тенденции. К этим произведениям примыкают „тябла“ Приднестровья, „приводившие ум в изумление“ (как писал Павел Алеппский), отмеченные теми же стилистическими признаками.

Реалистическое воссоздание человека в иконе стало источником разложения строгих иконных форм, унаследованных принципов живописного религиозного искусства. За короткий срок, не превышающий жизни одного поколения, человек стал мыслить новыми художественными категориями. С ними вынуждено было считаться даже духовенство, попытки которого противопоставить свежим веяниям отвлеченную дидактику и символику побеждали отрицанием образца, борьбой художника за право проявить со всей полнотой свою творческую индивидуальность, право на творческие искания.

Графика, органически сочетающаяся с книгой, естественно, была тем видом искусства, который почти синхронно с ней реагировал на культурные явления, происходившие в стране. Просвещение способствовало тому, что именно в книге, в ее оформлении, во всем образном строе ее иллюстраций сказались со всей очевидностью характер и особенности переживаемых Украиной событий общественной и политической жизни. В рукописной книге в наиболее наглядной форме отразилась также

двойственность многих тенденций культуры, скованной религиозным мировоззрением.

Пересопникое евангелие (1556—1561)¹³ явилось смелым провозвестником ренессансных идей, в разной степени затронувших все виды искусства. Вместе с тем в нем отчетливо проявилось совмещение двух течений в культуре. Евангелию предшествует довольно обширный круг памятников, тяготеющих к Волины, выполненных мастером Андрийчиной Многогрешным (Службеник, первая половина XVI в., ГИМ; Евангелие, середина XVI в., Новгородский историко-художественный музей¹⁴; миниатюры евангелистов середины XVI в. в Холмском евангелии XIII в., Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина). В начале XVII века в миниатюрах наблюдается стремление к реалистической передаче образа человека и изображению пейзажа (Евангелие, 1602, из Гримно¹⁵), к решению пространственных задач в интерьере (Евангелие, начало XVII в., Львовская публичная библиотека, инв. № НД 56). Оформление рукописей, иллюстрированных народными мастерами, свидетельствует о том, что новые веяния коснулись всего искусства, захватив его вглубь и вширь. Оно во многом опровергает мнение о консервативности народной живописи, которая якобы не изменялась на протяжении столетий.

С наибольшей полнотой новаторские тенденции раскрылись в гравюре. На течение двух столетий (XVII—XVIII) она была ведущим видом искусства в силу своей массовости и благодаря тому, что даже в сфере религиозной книги гравюра стала пропагандистом новых идей. Величайшее деяние Ивана Федорова принесло Украине самые богатые дары. Украинская гравюра не знала детства. Начиная с первых федоровских изданий печатная книга стала цельным художественным организмом, поражающим своей монолитностью. Граверы, видимо, благодаря тому, что ближе всех других художников стояли к первоисточнику знаний — к книге, оказались самыми смелыми и дерзкими новаторами. Хорошо знакомые с западной книгой, они вдохновлялись ее образами, никогда слепо их не повторяя. Иллюстрируя украинские издания эпохи национально-освободительной борьбы (книгу, насыщенную идеями национального единства), они создавали произведения яркой и своеобразной культуры. Иностранные книги служили художникам не столько образцом для подражания, сколько ориентиром. Чувственно-реальный мир образов западноевропейской гравюры не соответствовал представлениям украинского читателя, с чем не могли не считаться граверы, и поэтому в своих произведениях они редко прибегали к откровенному копированию европейских оригиналов.

Издатели и художники заботились о нарядности книги: ее тщательно изукрашали орнаментами, картушами, всегда отличающимися сочными, рельефными формами.

Мастера пользовались в своих произведениях, независимо от того, были ли книги богослужебными или светскими, большим запасом жизненных наблюдений. Даже библейские и евангельские притчи преломлялись через знакомый украинский быт и часто получали убедительную социальную интерпретацию.

„Вирши на жалосный погреб зацного рыцера Петра Ко-нашевича Сагайдачного“, сочиненные Касияном Саковичем и изданные в Киево-Печерской типографии в 1622 году, были той светской книгой, в иллюстрациях к которой отразился дух времени, чувство собственного достоинства казачества, его славные успехи в канун национально-освободительных войн¹⁶.

Украинские граверы, связанные с деятельностью типографий, объединявших образованных людей страны, открыли новые пути искусству, расширив круг тем и сюжетов, композиционных и графических приемов, введя новые принципы художественного оформления книги. Иллюстрация, менее зависимая от канонических образцов, чем живопись, ассимилировала многие достижения западной и особенно славянской книги, претворив их в своеобразной национальной форме. Книга несла знание и просвещение, вместе с ней гравюра завоевывала передовые рубежи в искусстве, становилась подлинным пропагандистом реалистических форм.

II

Город Потелыч, его история и церковь св. Духа

Мы рассмотрели основные тенденции украинской художественной культуры конца XVI — первой половины XVII века. Стенопись более всего не пощадила судьбы истории. И поэтому такой большой интерес вызывает единственный уцелевший памятник первой половины XVII века — росписи деревянной церкви св. Духа в селе Потелыче, Нестеровского района, Львовской области.

Трудно, глядя на одиноко стоящий на пригорке над прудом маленький деревянный храм, на покосившиеся, вросшие в землю каменные кресты на „цвинтарі“, на узкую единственную улицу небольшого села, представить некогда расположенный здесь город Потелыч, живший оживленной экономической и политической жизнью. На протяжении нескольких столетий его ремесленно-крестьянское население мужественно и героически отстаивало свои гражданские, социальные и национальные права. История города служит ключом к анализу росписей церкви.

Памятники архитектуры Потелыча, разрушенные сравнительно недавно, и документы, отражающие его жизнь, привлекали к себе исследователей, начиная с прошлого века. Е. Горницкий в своей работе „Записки топографічно-історичні о стародавньому містечку Потиличі“¹ тщательно изучил экономические условия развития города², сделал ряд ценных этнографических наблюдений. В. Синчинский в монографии „Будівництво міста Потилича“³

убедительно реконструировал архитектурный облик города в XVI и XVII веках. Но ни один из исследователей до 1939 года не обратил внимания на стенопись потелычских храмов.

Потелыч (Потылыч, Телыч, Подтелыч, Пидтылыч) был одним из крупных экономических центров Любачевского староства, Белзского воеводства⁴ в XVI—XVII веках. Временем основания поселения следует считать указанный Ипатьевской летописью 1262 год, где речь идет о месте „Телыче“⁵, хотя „Шематизм“ Перемышльской епархии относит возникновение Потелыча к 1243 году⁶. Однако, кроме следов крепости и городища и сведений польского историка XV века Яна Длугоша, историки не располагают достоверными источниками о Потелыче и его материальной культуре до конца XV века⁷.

Данные конца XV века убеждают в том, что это было время пробуждения экономических и торговых сил города. Природные богатства, выгодное географическое положение немало способствовали развитию промышленности и ремесел: гончарная глина, белый песок, необходимый для стекольного производства, известь, бурый уголь, леса — все благоприятствовало развивающейся городской экономике. В 1498 году в Потелыче было введено Магдебургское право, а король Ян Ольбрахт выделил потелычское войтовство Мартину Броневскому⁸.

1. Церковь св. Духа.
Вид с юго-запада

2, стр. 16
Церковь св. Духа

3, стр. 17
Колокольня
церкви св. Духа

В 1502 году, как свидетельствует грамота короля Александра, Потельч испытал татарский погром, который нанес большие убытки городскому хозяйству. Видимо, ущерб был настолько очевиден, что король освободил город от налогов на шесть лет, от пошлыны на два года, а от „чоповой“ повинности на один год⁹. К 1519 году, судя по документам, Потельч быстро восстановил свою городскую жизнь. Привилегией Владислава IV было разрешено устраивать в Потельче четыре ярмарки, недельные торги и свободные выборы радника (советника).

Привилегия 1523 года сохраняет и подтверждает Магдебургское право, запрещает торговать и устраивать ярмарки на околицах города, разрешает построить на рынке ратушу и костел¹⁰.

Материалы XVI века помогают представить социальный состав населения города, в котором бурно развиваются ремесла. По реестру 1578 года, ремесленно-мещанское население имеет разнообразные, очень пестрые профессии, говорящие о темпе городской жизни Потельчы: 27 торговцев с пекарями, 50 гончаров, 14 кузнецов, 6 скорняков, 8 ткачей, 19 сапожников, 10 резников, 12 пивоваров, 7 купцов, 2 портных, 2 солодовника, бондарь¹¹. Ревизия 1564 года упоминает 2 золотых дел мастеров, 2 седельщиков, каменщика¹². В Потельче существовало 2 гуты, гураляня, воскобойня, на которых была занята часть населения¹³. Но самым ведущим видом производства было гончарное. Впервые упомянутые в документах 1502 года, гончары к середине XVI века объединены в цеховой организации¹⁴; она утверждается королевским указом в 1615 году и подтверждается в 1649 и 1729 годах¹⁵. Гончары в городе составляют весьма значительную социальную прослойку, заселяя целую „гончарскую“ улицу¹⁶.

Их устав имеет много колоритных черт. Членом цеха может стать гончар, который выдержит испытание, сделает „гарнец на три пяди и три пальца, такой же жбан, pokrшыку к гарнцу; рынку, в которой можно поджарить 12 коп жиц с маслом, в нужном количестве, а к ней миску, куда можно поместить поджаренное“. Поступающий в цех должен угостить 12 мастеров, наблюдающих за его работой, заплатить деньгами и натурой в цех и цеховому мастеру¹⁷.

Указание в уставе на то, что в цеху имеется 10 товарищей, свидетельствует о высокой квалификации мастеров. И

хотя потельчские мещане, везущие „крам“, освобождаются от „мыта по всей державе“¹⁸, налоги на все крестьянско-ремесленное население города ежегодно росли.

„Люстрации“ скрупулезно их переписывают. Ими облагается трудовой люд, особенно гончары, которые должны платить деньгами и натурой¹⁹. Староста любачивский предлагал принять дополнительные меры для взыскания налогов, считая не все возможности использованными²⁰. Потельчский войт стремился получить максимальные доходы с горожан²¹. Население протестовало против его притеснений, жалуюсь непосредственно королю. В 1603 году войту Юрию Броневскому королевским указом было запрещено нарушать права потельчских жителей²². Однако это не помешало потельчским правителям прибирать к своим рукам доходные части городского производства. Еще в 1564–1565 годах одну из гут вместе с относящимися к ней землями купил войт с королевского согласия²³. Несмотря на то, что Потельч имел свое самоуправление и в нем принимали участие украинцы, его классовый характер очевиден²⁴.

Потельчские мещане не остались в стороне от героических событий середины XVII века. Украинское самосознание ремесленников и торговцев города развивалось в едином русле национально-освободительных идей, сотрясавших Украину. Деятельность горожан поражает своей целенаправленностью в годы всеобщего подъема на Украине. В 1648 году путь Богдана Хмельницкого из Львова в Замостье пролегал через Потельч. В церкви Рождества богородицы находилось Евангелие, запись в котором подтверждала, что в Потельче был Богдан Хмельницкий²⁵. О том же свидетельствует и митрополит Л. Кишка: „Occiditur in oppido Potylicze religiosus Chelmenensis Siedlecki eo quo praedicaverunt in temple latine, a Cosacis anno 1648“.

Казак из полка Небабы, захваченные поляками под Томашевым²⁶, на допросе показали, что Хмельницкий выслал их из-под Потельчы. Казачество в Потельче встречало самую энергичную поддержку у украинцев. Об этом красноречиво говорят жалобы польского духовенства. В 1649 году ксендз Григорий Шымкевич сообщил о восстании потельчских мещан. „Многочудная толпа мятежников простого народа из казаков продвигалась к Замостью ... этим воспользовались потельчские мещане.







4
Колокольня
церкви св. Троицы



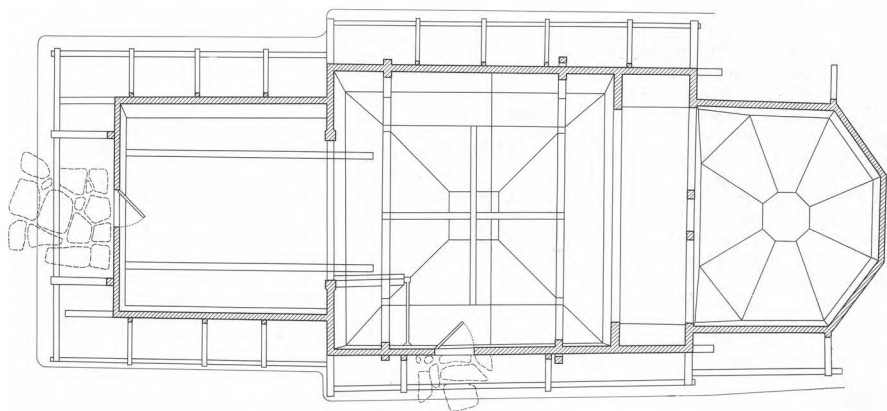
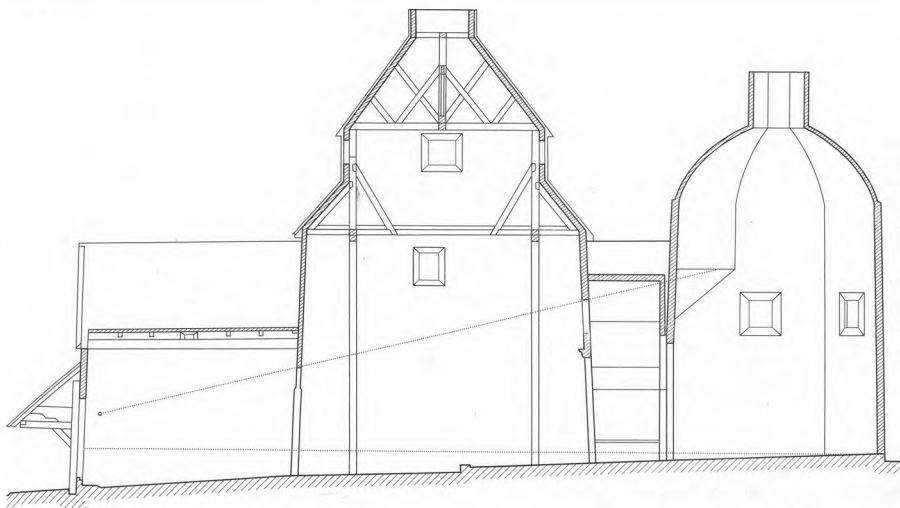
Они под именем казаков напали на костел и разорили его...²⁴. Мещанство возглавило православное духовенство в лице Исаака „poronem ecclesiae ritus graeci“ и Илько Процька „poronem nagunej cerkwi“²⁷.

Определить количество украинского населения в Потельче довольно трудно, но если учесть, что на протяжении XVI — начала XVII века горожанами строятся четыре православные церкви, один костел и часовня, видимо, украинцы составляли преимущественное большинство²⁸.

Три деревянных храма существовали еще в XX веке, что дало возможность В. Сичинскому реконструировать городской ансамбль. В центре деревянной застройки города на рыночной площади располагалось самое значительное сооружение — церковь св. Троицы (1593)²⁹, с южной стороны рынка находилась церковь св. Николая, неподалеку, в урочище „Гончары“, на предгорье — церковь св. Духа (1502 — 1553, илл. 1), в Предместье — Рождества богородицы (до 1607 г.)³⁰. В XVII веке в Потельче были деревянный костел и часовня на „Городище“. Въезд в город с запада и с востока был отмечен двумя каменными столбами, датируемыми В. Сичинским XVII веком³¹.

Троицкая церковь, называвшаяся „церквою на місті“, видимо, играла большую роль в городской жизни, чем и объясняются ее размеры. Среди произведений деревянной архитектуры она представляет собой исключительное явление. Площадь ее (21,8 × 9,28 м) дает право относить храм к самым крупным сооружениям XVI века. Трехдельная невысокая одноглавая постройка³² имела восьмигранное завершение с одним залом; рядом с ней стояла гигантская башня-колокольня (высота — 20 м), которая была основной доминантой городского ансамбля (илл. 4). Интерьер церкви был украшен росписями. И. С. Свенцицкий относил их к концу XVI века³³, но, возможно, они были созданы и в начале XVII века. В связи с необыкновенной длиной стен росписи храма имели специфическое распределение сюжетов. Грандиозный „Страшный суд“ на северной стене был смело закомпонирован, представляя развернутую, полную ужасов картину ада. С ним соседствовали „Страсти“. Изображение „Вселенского собора“ располагалось вдоль всей южной стены. Многофигурная сцена была задумана с особенным размахом. Как правило, в деревянных храмах художники не считались с архитектурными элементами стены, и поэтому дверь также была расписана и включена в композицию. Изображение в центре над порталом царя и царицы, по бокам которых стоят участники собора с иконами в руках, дает основание предположить, что здесь отражен довольно редкий сюжет „Второй вселенский собор в Никее“. Он был созван императрицей Ириной при ее сыне императоре Константине VI и рассматривал вопрос об иконопочитании.

5, 6
Церковь св. Духа.
Разрез, план



7, Вид на северную
стену8, стр. 22
Южный вход9, стр. 23
Интерьер.
Вид на южную
и западную стены10, стр. 24—25
Интерьер.
Вид на северную
и западную стены11, стр. 26
Интерьер.
Бабиней12, стр. 27
Западный вход

Выше, между окнами, находилось вертикальное изображение „Успения богородицы“, по бокам — два ряда, один над другим, фигур в рост апостолов и пророков в арках. Среди них, как бы фланкируя „Успение“, — Антоний и Феодосий Печерские. Расписана была также и тыльная сторона предалтарной арки. Здесь были „Богородица Печерская“, „Чудо Георгия о змие“ и „Преображение“. В самом алтаре — орнаменты в виде виноградной лозы. Несомненно стилистическая близость росписей храма к живописи расписанной несколько позже церкви св. Духа. По-видимому, авторами было старшее поколение местных художников. Обращает на себя внимание также и не случайная перекличка в обоих памятниках таких отнюдь не обязательных догматических сюжетов, восходящих к киевской иконографии, как „Богородица Печерская“ и „Успение богородицы“ со святыми Антонием и Феодосием.

Чрезвычайно свободное иконографическое истолкование каждого сюжета, независимость мастеров от традиций и образцов, ощущаемое в них право художника на самовыражение свидетельствуют не только о новаторском устремлении искусства, но и об имеющейся уже на рубеже XVI—XVII веках в Потельче среде, способной его воспринять. Первоначальный иконостас, совершенно порченный в последующее время, отличался высоким достоинством икон. В нем чувствовалась рука мастера, обладавшего тонким художественным вкусом. Художникам, создававшим иконы храма, была присуща иная манера письма, совсем не похожая на ту, которая характерна для авторов стенописи.

По легенде, церковь св. Духа была построена на средства гончаров³⁴. В течение нескольких веков она была оплотом борьбы за свободу. До 1849 года в ней хранились казачьи „гаквици“ (легкие пушки), изъятые только при австрийской осаде³⁵. В 1709 году она была свидетелем борьбы со шведами. „Сей раб божий, — гласит одна из книжных записей, — Максим скончал живот свой от старости своей, было больше як лет 66, затяг сокироу в голову от небожных еретик, то есть шведов при храме св. Духа ... Того ж дня и години Адама гончара шпадою сколов и сокироу два разы в голову затяв ...“³⁶. Как видно, гончары Потельчи искали себе спасения под стенами своей церкви вплоть до XVIII века.

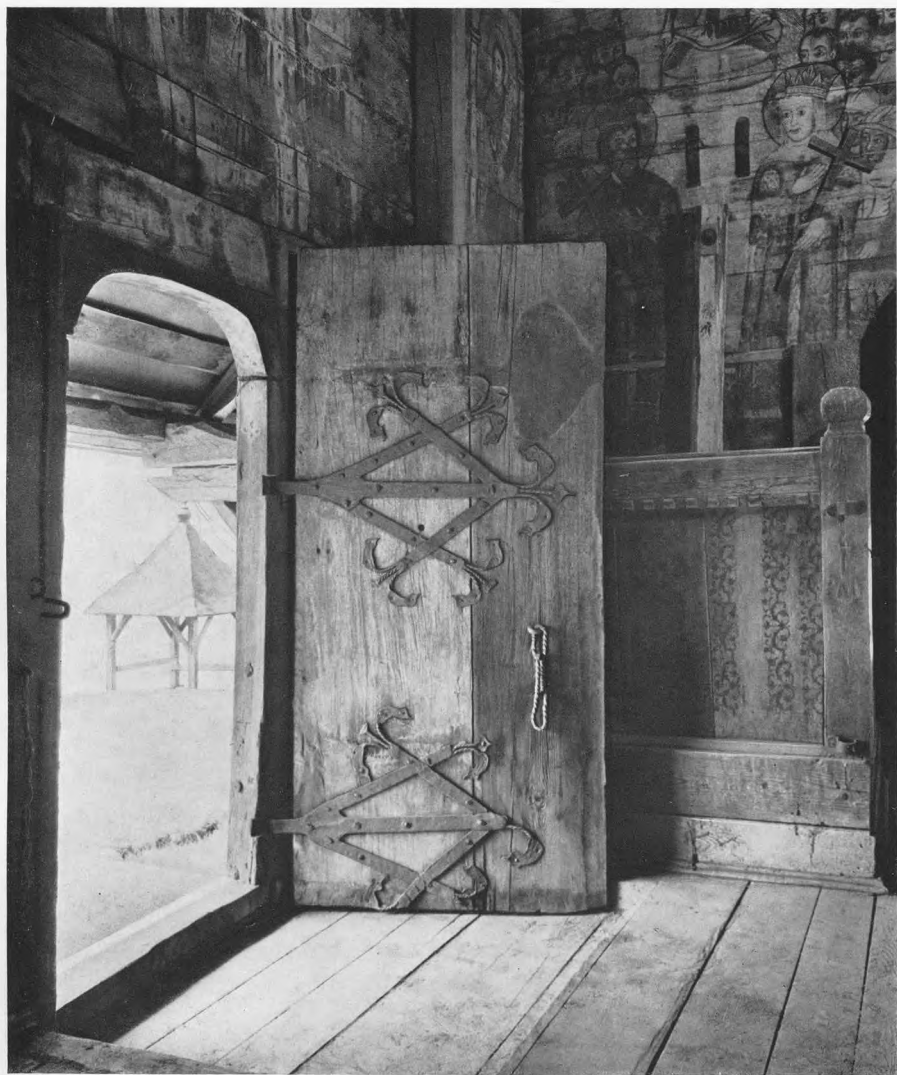
Крупный гончарский цех Потельча³⁷, видимо, состоял в основном из украинцев. Им приходилось терпеть много унижений из-за католической ориентации цеха, так как в уставе 1649 года значится, что во главе обязательно должны стоять поляки³⁸. Как все цеховые организации средневековой, гончарское объединение имело религиозную окраску. Церковные церемонии были обязательны для всех членов, и поэтому, естественно, возникали трения, которые заставляли украинцев отстаивать свою национальную независимость. Стоящие во главе цехмистры, в противовес всем остальным, гончарам, были „wolny od dani“³⁹.

Сооружение церкви св. Духа было наиболее очевидным актом самоутверждения потельчских гончаров-украинцев. Ее история неотделима от истории города XVI—XVIII веков. Она переплеталась с ним множеством нитей. Это тем более важно, что город в XIX веке уже фактически перестал существовать. Национально-освободительные войны, турецкие нашествия, шведы нанесли большой урон его производству. В XVIII веке наблюдается упадок городской жизни Потельчи, который не могло возродить возникшее здесь в XIX веке фарфоровое производство. В настоящее время церковь гончаров с колокольной и колокольня Троицкой церкви (илл. 1—4) — единственные архитектурные памятники села Потельча⁴⁰.

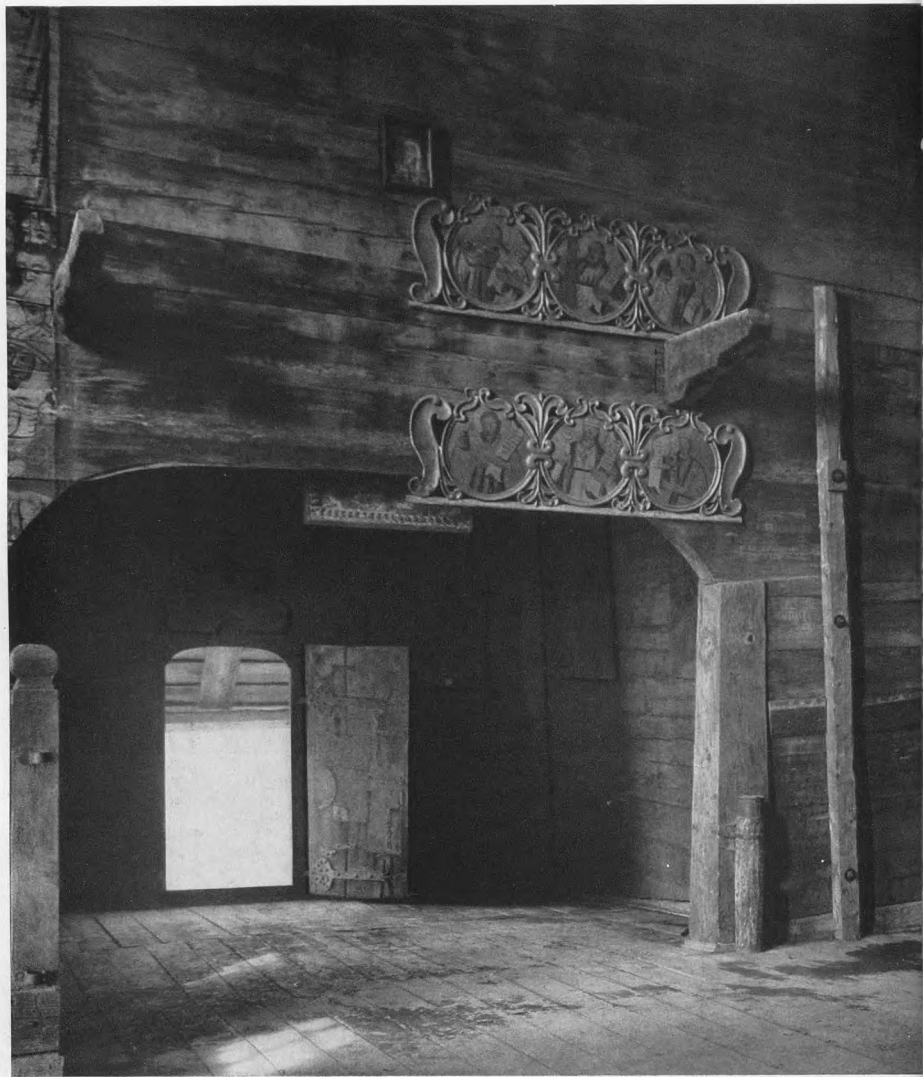
Деревянный храм находится на небольшом пригорке, у подножья довольно высокой горы. Отсюда и второе название церкви — „Подгорская“. Благодаря удачному расположению над ручьем и прудом она выглядит очень живописно. Со стороны города, с запада, она воспринимается в сильном ракурсе на фоне горы. При обходе вокруг ее силуэт четко выделяется то на фоне неба, то на фоне синееющих дальних холмов. „Гора, при которой стоит та церква, — пишет Е. Горницкий, — була колись цела лесом вкрита, то будували тую церковь на місци; зрубвали дерево на місци, тесали и так поставили“⁴¹. Церковь относится к древнейшим (из сохранившихся на Украине) деревянным сооружениям.

Мы не располагаем достаточно достоверными данными о времени ее основания. В. Сичинский считает указания в „Шематизмах“ Перемышльской епархии на 1502 год убедительными, принимая их как подлинную дату возникновения церкви⁴².

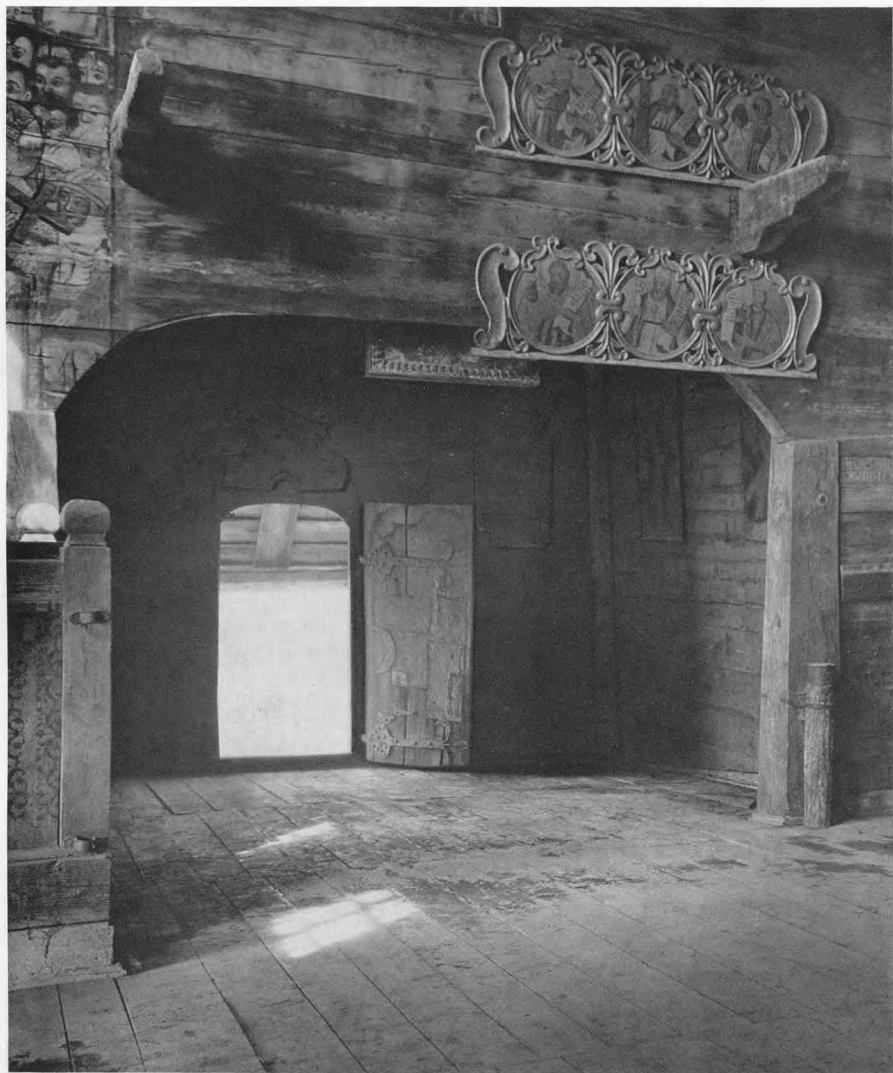


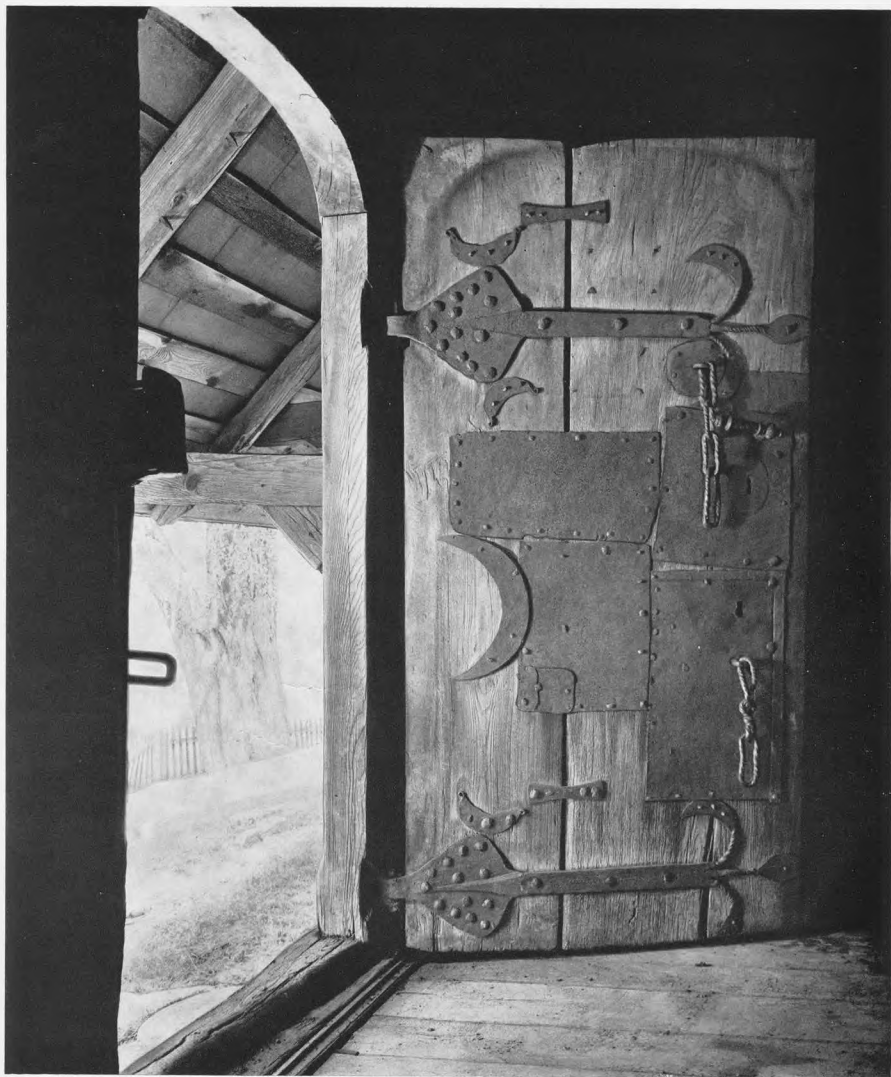














13
Царские врата

14
Царские врата.
Фрагмент



Копии архива потеличских церковных книг указывают под датой „1555“, что Святодуховская церковь построена на месте бывшей церкви Бориса и Глеба⁴³. Большинство исследователей деревянной архитектуры, исходя из архаического типа церкви, условно принимают как исходную дату 1502 год⁴⁴. М. Драган относит храм к первой половине XVI века, а дату „1502“ ставит под вопросом. Холмский епископ в визитации 1739 года считал датой основания церкви св. Духа 1555 год. Первым, кто обратил внимание на храм, был А. Лушпинский, издавший рисунок, изображающий церковь⁴⁵. После него Сичинский в 1925 году опубликовал обмеры храма — план и разрез алтарной части⁴⁶, повторив их в издании 1927 года „Будівництво міста Потелича“. В 1937 году Драган в своем сводном труде по украинскому деревянному зодчеству наряду с планом показал и продольный разрез церкви⁴⁷. В 1958 году П. Г. Юрченко произвел археологический обмер памятника (илл. 5, б).

В плане храм состоит из почти квадратного (6,79 × 6,85) нефа, к которому с запада примыкает почти квадратный притвор (4,96 × 5,08), а с востока — пятигранный алтарь⁴⁸. Алтарный сруб почти одинаковой ширины с притвором (5,39). С севера и юга алтаря устроены две небольшие прямоугольные ниши — рудименты апсид. Как считает Драган, они появились в результате воздействия пространственной организации трехапсидных крестовокупольных каменных храмов на деревянное зодчество⁴⁹. Бабинец церкви перекрыт плоским потолком, неф — квадратным пирамидальным верхом с одним заломом — конструкцией, которая в украинской деревянной архитектуре раскрывает пространство в высоту, алтарь — восьмигранным верхом с одним заломом⁵⁰. Реконструировать древний силуэт сооружения сложно; может быть, он был и более лаконичным, имея всего один пирамидальный, квадратный у основания верх. Первоначально храм был покрыт „гонтой“ — лемехом⁵¹.

Пострадавшая от войн и времени церковь ремонтировалась в 1736 году „майстром тесельского коншту“ Казимиром Доминиковичем. Он сделал „6 підвалин“, новый купол и восьмерик с окошками при ремонте алтаря, установил керамическую, „старосветского образца“ сферу под крестом и сменил крест⁵².

Следы ремонта и в настоящее время отчетливо прослеживаются в церкви — в алтаре, четверике нефа и на южной стене⁵³.

Любопытной особенностью церкви, ее пропорций, является то, что высота нефа в ней до зала равна ширине храма. Благодаря этому плоскости стен имеют форму квадрата, равного площади главного помещения в плане. Второй характерной чертой церкви является наклон пола храма в сторону западного входа (другой вход находится

с южной стороны нефа). Бабинец освещается двумя маленькими окошками, неф — тремя, из которых два расположены на южной, а одно — на северной стене. В алтаре — четыре маленьких окошка, по одному на каждой грани, кроме восточной. Благодаря небольшому количеству маленьких окон плоскости стен были удобны для размещения росписей.

В церкви на стенах имеются две надписи: на западной стене нефа указанная впервые Е. Горницким дата „1628“ (АХКИ)⁵⁴. Г. Н. Логвин ее читает как „1620“ (АХК), считая последнюю букву (И) элементом не прочитанного Горницким слова МЦА, за которым следует „... августа десятого дня ...“. Остальная часть надписи почти стерта. Вторая надпись находится на южной стене бабинца. Расположенная в четыре строки, она имеет 3 м 54 см в длину. Ее текст расшифрован Логвиным. С его любезного согласия мы надписи воспроизводим: „Року АХМЗ [1647] місяця августа десятого дня на святого мученика архидиакона Лаврентія преставився раб божий Григорій Скелевской ... лого ... дик ... ни ему боже вичную пам'ять“. Кроме надписей на стенах Горницкий видел в церкви поминик с датой „1659“⁵⁵.

Если Троицкая церковь должна была поразить горожанина просторностью интерьера и величием грандиозной колокольной, напоминающей оборонную башню, то храм гончаров привлекал своей камерностью. Его небольшие размеры органически воссоединялись с ландшафтом. Маленькая современная колоколенка-звонница, забор, калитка и ворота, увенчанные шатровым верхом с керамической сферой и крестом, гончарские склады⁵⁶, разместившиеся на подворье, составляли самобытный архитектурный ансамбль, напоминающий деревянный кремль (илл. 1). Изолированность церкви от города, гора, пруды и река, ее окружающие, пушки, которые были при храме, усиливали это впечатление. Кресты на „двигатре“, каменные отполированные ногами плиты, устилающие вход в церковь, двери храма, обитые узорной железной оковкой, до сих пор хранят аромат минувших веков.

Сдержанные и строгие формы интерьера храма гармонировали со скромным иконостасом XVI века. Его композицию определяла фигурная арка-вырез, соединявшая алтарь с нефом. Как предполагает Я. Б. Константинович, иконостас состоял из двух рядов наместных и праздничных икон, завершенных расположенным по центру изображением „Пантократора“⁵⁷.

В начале XVII века гончары обновили свой маленький храм. Они украсили иконостас новым, в стиле позднего Ренессанса, резным порталом с иконой „Спас Нерукотворный“ в резном картуше. Они добавили иконы и расписали стены, после чего гончарская церковь вполне могла соперничать по праздничности и торжественности своего облика с „городской“ церковью Троицы.

Город Потелыч, его история и церковь св. Духа

Заботы о храме никогда не покидали его прихожан, тем более, что он становился своеобразным кремлем, игравшим большую роль в социально-политической жизни города. В 1680-х годах в Потелыче работала артель жовкивских мастеров, возглавляемая Иваном Рутковичем. В 1682 году Рутковичу был заказан Марией Каровцевой-Петровой для Троицкой церкви „Деисус“ с портретами донаторов. Необычная композиция, видимо, произвела сильное впечатление на потелычских горожан, и потому она была повторена художником в 1683 году для Святодуховской церкви⁵⁸. Новые наместные иконы „Богоматерь“ (1670) и „Пантократор“ (1684) в резных барочных обрамлениях значительно изменили вид иконостаса.

В XVIII веке интерьер церкви в большой степени пострадал от переделок, ощутимый ущерб был нанесен ее росписям: были заменены частично доски сруба, переписана стенопись, примыкающая к алтарю. Скрепляющие сруб „лисицы“ закрыли некоторые сюжеты. В таком виде стенопись сохранилась до наших дней.

III

Сюжеты стенописи и их идейное содержание

В Святодуховской церкви росписи сохранились на южной, северной и части западной стен центрального сруба и на южной стене бабинца. Записаны орнаментами XVIII века частично и те части южной и северной стен, которые примыкают к алтарю. Сравнительно небольшое количество сюжетов в храме распределено следующим образом.

Основная тема северной стены — страстной цикл — расположена в западной ее части и весьма необычно композирована, связанная с сюжетом „Успение богородицы“, который вклинивается в „Страсти“ и ими обрамляется сверху и снизу. Три страстных сюжета помещены под „Деисусом“, занимающим восточную часть этой же стены (илл. 15).

Западная часть северной стены делится по вертикали на пять клейм и по горизонтали на столько же. В отличие от общепринятой компоновки страстных сцен их центром не является „Распятие“. „Успение“ вписано в „Страсти“ таким образом, что правая его часть примыкает непосредственно к „Деисусу“ (илл. 15). Верх „Успения“ окаймлен четырьмя сюжетами (по два в ряд), разделенными окном, низ — четырьмя, вытянутыми по горизонтали. Страстной цикл состоит из двадцати пяти сцен. Действие его разворачивается слева направо, начиная с верхнего ряда, прерываемое „Успением“ и окном над ним в таком порядке: „Воскрешение Лазаря“, „Въезд в Иерусалим“,

„Тайная вечеря“, „Омовение ног“, „Моление о чаше“ (клеимо почти утрачено), „Посрамление воинов Христом“, „Целование Иуды“, „Христос перед Каиафой“, „Надругательство над Христом“, „Христос перед Анной“, „Христос на судилище“, „Бичевание“, „Коронование терновым венцом“, „Пилат умывает руки“, „Несение креста“, „Прибавление к кресту“, „Распятие“, „Снятие со креста“, „Положение во гроб“, „Воины у гроба“, „Воскресение“, „Состшествие во ад“, „Жены-мироносицы“, „Иуда возвращает тридцать сребреников“ (?), „Повесившийся Иуда“ (клеимо почти утрачено). Над небольшим окном было помещено поясное прямолинейное изображение святой Екатерины, фрагменты которого вместе с текстом были расшифрованы реставраторами в 1970 году (почти утрачено). Деисусный триптих расположен между „Успением“ и алтарем (илл. 15). Высота его приравнена к высоте „Успения“. В центре изображены: Спас с архангелами за престолом, богородица и Иоанн Предтеча, по бокам — слева апостол Петр, справа — апостол Павел. Над „Деисусом“ в картушах размещены: в центре, в арке, — „Распятие“, слева, в медальоне, — пророк Моисей, справа, в таком же медальоне, — Аарон, благодаря чему вся композиция напоминает апостольский и пророческий ряды иконостаса.

Южная стена нефа разделена на два горизонтальных регистра. Основной темой ее росписей является Богоматерь. В центре верхнего регистра она изображена в виде Богоматери Печерской, восседающей с младенцем на престоле. Слева от нее представлен Антоний с моделью трехкупольного храма, справа — Феодосий со свитком; голову Богоматери коронуют летящие к ней ангелы. Слева и справа от этой композиции над окнами в клеймах расположены прямолинейные поколенные фигуры архангелов с воздетыми руками. В восточной части южной стены помещено „Жертвоприношение Авраама“ (илл. 123), в западной — „Илья-пророк в пустыне“ (илл. 125).

В нижнем регистре в арочноколончатом обрамлении представлены пророки с атрибутами и свитками в руках. Фигуры пророков тематически непосредственно связаны с изображением Богоматери; последовательно с востока на запад они располагаются в таком порядке: Аввакум, Варлаам, два неизвестных пророка, Моисей, царь Давид, царь Соломон, два неизвестных пророка, Иоанн, Иаков, Даниил.

На западной стене нефа изображено „Воздвижение креста“ (илл. 21), которое занимает место от угла южной стены до выреза арки, соединяющей бабинец с центральным срубом. По высоте своей это самая крупная композиция, а по размерам она может быть соотнесена только с „Оплакиванием“, одинокого и особняком расположенным в бабинец. Северная, южная и часть западной стены нефа завершаются фризом, состоящим из чередующихся головок херувимов и растительного орнамента.

Несомненно, в системе стенописи церкви св. Духа есть идейные акценты, определенный лейтмотив. Он и диктовал принцип размещения в храме всех сюжетов; основными среди них были на южной стене — „Оплакивание“ (илл. 21), в центральном срубе на северной стене — „Страсти“ (илл. 16), „Успение Богоматери“ (илл. 17), „Деисус“ (илл. 18), на южной стене — „Богоматерь Печерская с Антонием и Феодосием“ (илл. 19), на западной стене — „Воздвижение креста“ (илл. 20).

Загадочной остается роспись алтаря, если она была, поскольку, как явствует из документов, составленных „мастером тесьярского куншту“, он был отремонтирован с заменой всех бревен. Как видно, алтарь был значительно увеличен, отчего не сохранилось никаких следов декора, хотя гипотетически первоначально он мог быть расписан. Реконструировать условно сюжеты в нем можно лишь по аналогии с наиболее близкой хронологически живописью в алтаре церкви „Воздвижения“ в Дрогобыче, которая дошла до нас почти в полной сохранности. В нем в расположенных ярусах композиции изображены: внизу — в аркатурно-колончатом поясе — „Деисус“² с одиннадцатью первосвященниками и святителями (Мельхиседек, Авраам, Кирилл, Спиридон, Григорий Богослов, Иоанн

Златоуст, Василий Великий, Афанасий, три остальные фигуры утрачены). Выше — десять пророков: Аввакум, Моисей, Давид, Соломон, Гелеон, Мелхиседек, Иоил, неизвестный пророк, Иеремия, Михей. Над ними — четыре евангелиста. Своды алтаря декорированы сонмом ангелов, среди них, в центре, в конхе, расположено поясное изображение Богоматери с младенцем, который благословляет обеими руками. На западной стене, являющейся тыльной стороной иконостаса, размещены евангелистические сюжеты „Омовение ног“ и „Тайная вечеря“. По-видимому, выбор сюжетов тыльной стороны иконостаса был менее всего зависим от традиции и определялся волей заказчика. Так, в церкви Троицы в Потельиче, как уже упоминалось, в этих местах размещались „Богоматерь Печерская“, „Чудо Георгия о змие“ и „Преображение“.

То, что в церкви св. Духа „Деисус“ в несколько ином варианте представлен на северной стене, исключает размещение подобного сюжета и в алтаре храма. Весьма возможно, что аркатурно-колончатый пояс с „Деисусом“ на северной стене и пророками на южной смыкался в алтаре, представляя как бы единое целое. Может быть, там были изображены отцы церкви. Над ними могли разместиться те евангелистические сюжеты, которым в Дрогобыче нашлось место только на западной стене алтаря, а также и композиция „Богоматерь с младенцем“, вероятно, любимая в Потельиче „Богоматерь Печерская с Антонием и Феодосием“.

Евангелистические сюжеты могли быть выражены и в несколько отличном от Дрогобыча варианте. В церкви Иакова села Поворозник³ в алтаре находятся медальоны с изображением тех же, что и в Дрогобыче, первосвященников и святителей, но соединены между собой они декоративными ветвями по типу „древа Иисея“⁴. В церкви Троицы в Потельиче алтарь был украшен только символическими виноградными лозами. Орнаментальными мотивами украшен и алтарь одной из украинских деревянных церквей Словакии в селе Гервартове около Бардеива (перковь 1593—1596 гг., росписи 1650—1655 гг.)⁵. Роднит между собой эти росписи идея жертвенности, традиционная для алтаря. Фигурная арка-вырез, соединяющая алтарь с нефом, над иконостасом декорирована живописью XX века, написанной клевыми красками на холсте. Были ли росписи в „бане“ (в куполе) церкви св. Духа — сказать трудно. По аналогии с деревянной церковью XVII века в Улуче (ПНР) можно предположить, что, как и в каменных сооружениях, здесь размещались фигуры евангелистов⁶.

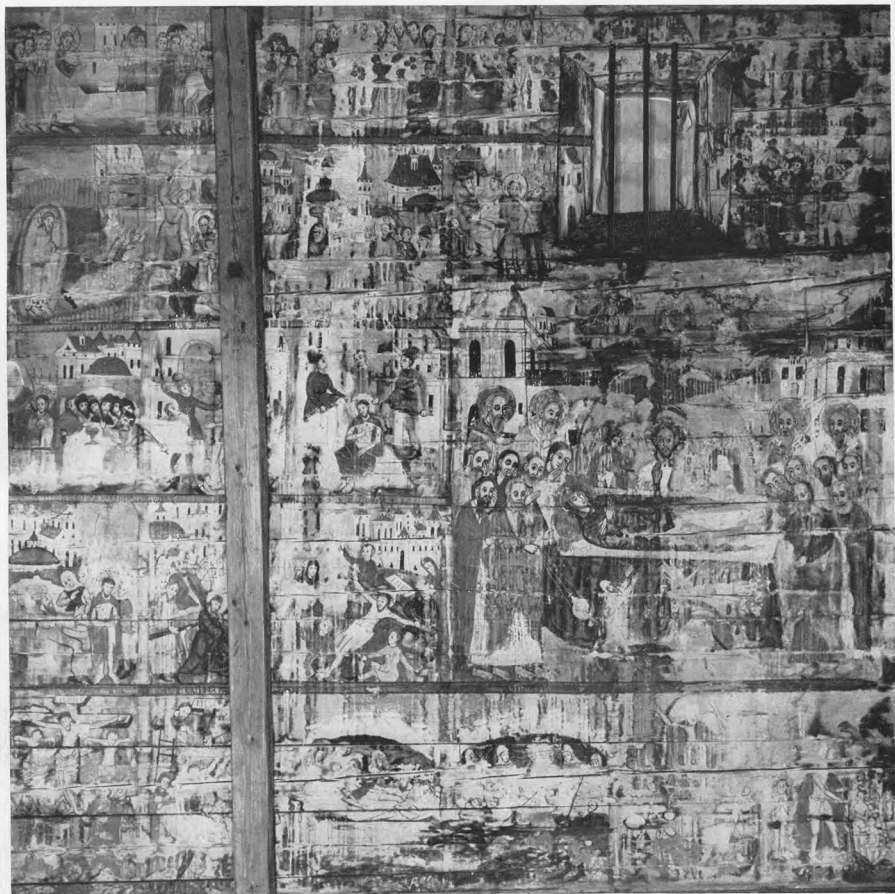
Трудно выяснить причину того, почему в бабинец исследуемой церкви расположена только одна композиция — „Оплакивание“. Чем объяснить явную незавершенность стенописи? Не хватило денег гончарам? Помешало закончить роспись бурное время восстаний и войн?





15, стр. 34—35
Северная стена

16
Страсти.
Северная стена



17
Успение.
Северная стена





18
Делусс.
Северная стена

А что если монументальная живопись нужна была заказчикам только для того, чтобы выразить в ней лишь самые насущные мысли, и они целиком уместились в этот несложный ряд религиозных сюжетов? А свободные от живописи плоскости заполнялись многочисленными иконами, которые на стенах очень часто органически сосуществовали с росписями?

Основанием для последнего предположения может служить тот безусловный факт, что в XVII веке было общепринято использовать в интерьере крупные, монументальные иконы. Иногда они заменяли стенопись, иногда составляли с ней единое целое, дополняя сюжеты, опущенные в росписях.

Таким предстает живописный комплекс церкви Воздвижения в Дрогобыче. Здесь на северной стене (там, где в Потельче помещен страстной цикл) до сих пор висит больших размеров икона „Страсти“⁷ конца XVI века и фрагмент иконы „Страшный суд“, который, видимо, был написан одновременно со „Страстями“ и имел такие же размеры. В церкви св. Духа в Потельче когда-то также находилось большое количество икон, сюжеты которых указывают на определенную тенденцию в их подборе⁸, что создавало определенную идейную целенаправленность всей живописи в целом.

Свенцицкий в своей статье об иконографии церкви св. Юры в Дрогобыче заметил, что тематическое содержание ее росписей диктовалось во многом индивидуальным замыслом: „Руководство стенописью опиралось только на типический образец, оставляя полную волю для выражения идеологического содержания ктиторм и композиционно-техническое — мастером-исполнителем“⁹. Росписи многих других украинских деревянных церквей XVII века также служат тому убедительным и наглядным примером¹⁰.

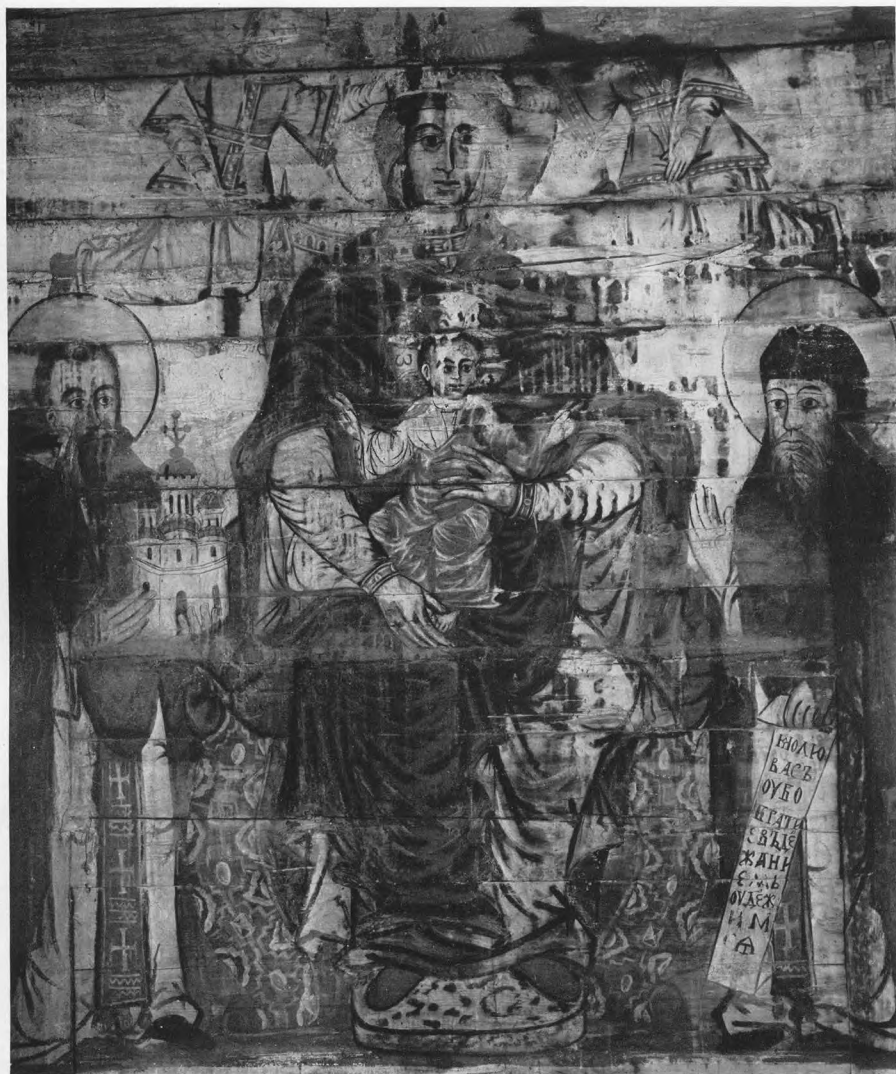
Сравнение ряда ансамблей живописи XVII века свидетельствует о том, что в основном сюжеты „Страсти“ и „Страшный суд“ занимали определенные места в общей системе росписей храма, остальные же темы в росписях, видимо, не были подчинены суровой регламентации в отличие от строгого порядка размещения икон в иконостасе.

В XVII веке иконография стенописи на Украине окончательно утратила догматическую неподвижность. Развитие

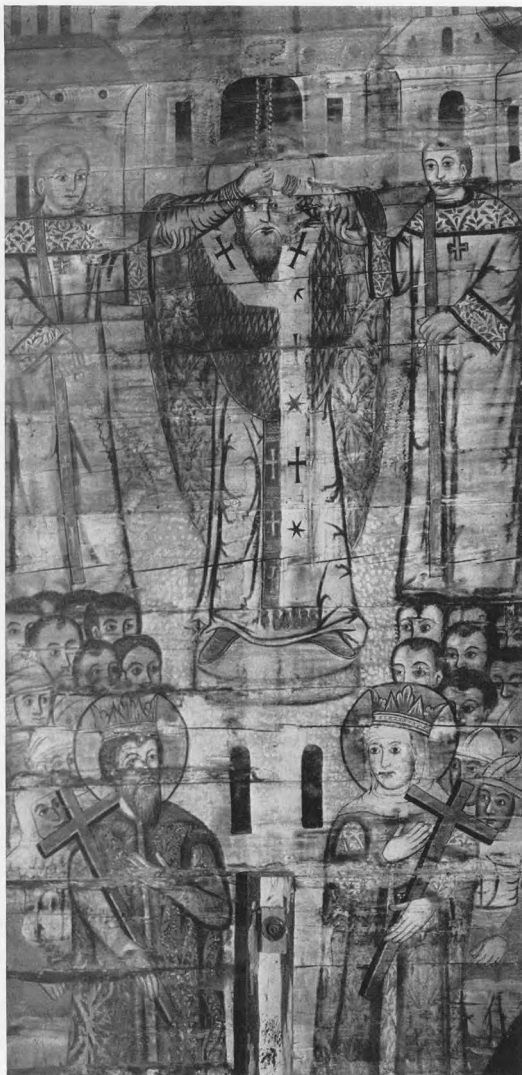
иконостаса немало способствовало этому. Монументальная живопись приобрела большую мобильность, освободившись от обязательных тем, раскрываемых теперь в иконах. Вместо стержневых основ христианской мифологии она стала уделять внимание тем сюжетам, которые, как казалось в то время, наиболее полно выражали задачи, стоящие перед украинским общественным сознанием. Поэтому идейная концепция живописи церкви в Потельче была детально продумана заказчиками. И хотя духовенство определяло все сюжеты и характер потельчской живописи, его интересы в данном случае полностью отождествлялись с интересами гонимых, воздвигавших себе церковь. Святодуховские священники, возглавившие восстание потельчских мешан, принадлежали к той части духовенства, которую Ф. Энгельс называл плебейской. „Будучи выходцами из рядов бюргерства и плебейства, они стояли, несмотря на свою принадлежность к духовенству, достаточно близко к условиям жизни массы, чтобы сохранить бюргерские и плебейские симпатии. Участие в движениях того времени, бывшее для монахов исключением, у них являлось общим правилом. Из их рядов выходили теоретики и идеологи движения, и многие из них окончили свою жизнь на эшафоте в качестве представителей плебеев и крестьян“¹¹.

Нельзя не заметить, что монументальные росписи XVI—XVII веков, как и иконы того же времени, имели сравнительно небольшой сюжетный диапазон. Тематика религиозных произведений живописи чаще всего были наиболее распространенные сюжеты из жизни Христа и богородицы, „Страшные суды“, образы самых популярных святых — Георгия, Николы, Параскевы-Пятницы. Очень редко встречаются в украинской монументальной живописи изображения великих аскетов и схимников с житием, совершенно отсутствует аллегория, которая так полновесно присутствует в XVII веке.

Напряженная жизнь Украины в XVI—XVII веках требовала активной деятельности, она отдаляла людей от созерцательности и мистицизма, сосредоточивая их внимание только на основных догматах православия, которые выражали национальное единство. В. Свенцицкий верно заметила, что появление на Украине уже с начала XVI века большого количества икон так называемых народных мастеров связано с распространением



19
Богоматерь Печерская
с Антонием и Феодосием.
Южная стена



20
Воздвижение креста.
Западная стена

21
Оплакивание.
Южная стена бабинца



живописного искусства в самой демократической среде, в среде крестьянско-ремесленного люда¹².

Этим объясняется и обращение художников к небольшому количеству тем и сюжетов; они должны были быть понятны массам. Если в литературе начала XVII века писатели пользовались всем арсеналом схоластической эрудиции, она им нужна была как отто-

ченное оружие в борьбе с оснащенными богословской ученостью демагогами католицизма, то в изобразительном искусстве в этой „книге для неграмотных“¹³ прибегали к самым ясным и доходчивым сюжетам и формам. На вооружение брались те идеи, которые обеспечивали успех в национальной политике, или же те, которые импонировали своим поэтическим содержанием.

Страсти

Такой действенной темой в XVII веке в религиозной живописи стали „Страсти“. Страстной цикл проник на Украину в начале XIV века благодаря произведениям готических мастеров, что подтверждают фрески церкви Николая в Горях близ Ужгорода, и с тех пор он становится популярным в живописи и в литературе¹⁴. В XIV—XV веках ереси повсеместны в Европе, они взбунтовали умы и поколебали, казалось бы, устойчивые и неприкасаемые средневековые религиозные устои. Социальная борьба, развернувшаяся под видом религиозной, привела к мистическому интересу к человеку и его духовному миру¹⁵. Отсюда стремление „очеловечить“ бога, раскрыть в его образе не столько черты, отличающие Христа от смертного человека, сколько родящие его с ним.

Испытанные Христом, по легенде, муки — страсти — были удобным примером для воспитания в верующем, униженном социальной несправедливостью, долготерпения.

В XIV веке страстные циклы встречаются в монументальной живописи Новгорода. Их мы находим в росписях церкви Федора Стратилата и церкви Спаса на Ковалеве. Как считает В. Лазарев, „В годы, когда бушевала ересь стригольников, защита твердых православия диктовалась реальными классовыми интересами. Только в свете последних становятся понятными многие особенности ковалевской росписи и ее общий аскетический замысел, сказывающийся в особой акцентировке сцен „Страстей“¹⁶. Лазарев проводит аналогию между ковалевским циклом „Страстей“ и памятниками сербского и македонского круга. „Страсти“ выражали мистические настроения.

На Украине с XV века страстная тема получила самое широкое распространение в апокрифической литературе и в живописи. Литературные апокрифические толкования Евангелия помогают понять трансформацию образа

человека в искусстве, тот живой интерес к человеческой личности, который появился на Украине. Замечательно в этом смысле известное в нескольких списках литературное произведение „Страсти Христовы“ начала XV века¹⁷. Это — драматическое повествование, преисполненное сильных человеческих чувств и тонких психологических наблюдений. В нем автор стремится создать убедительные в своей конкретности образы богоматери и Христа. Проводя Христа через все круги „предначертанных“ ему страданий, он избегает героизации его образа. Религиозный писатель не чуждается самых натуралистических подробностей, нагнетая изуверства и издевательства, которым был подвергнут Христос. Таким образом автор заставлял читающего книгу или слушающего ее (а читали на Украине палии вслух вплоть до XIX века) уверовать в правдивость описанных событий и искренне им посочувствовать. Поэтому Христос, перенося физическую боль и унижения, вздыхает, „иже души члонки зубы и очи задрыжали“, у него „с головы падал кровавый пот, будто голова была в воде измочена“, его лицо так изменилось, „как будто уже напoлы умер“.

В произведении отсутствует экзальтированный мистицизм, который примирил бы человека со страданиями. Если на них готов Христос, то богоматерью ропщет, обвиняя архангела Гавриила. Она обращается к богу со слезами отчаяния. Ее материнское горе доходит до такой степени, что она лишается дара речи. Плач богоматери, как во всех подобных произведениях, — это народные причитания, понятные каждой крестьянской женщине.

Украинский вариант распространенного в Западной Европе оригинала дает убедительные доказательства того, насколько не случайны и насколько закономерны были фрески на тему Страстей у украинских мастеров этого времени¹⁸.

В 1418 году украинский мастер Андрей поместил „Страсти“ в алтаре Замковой капеллы св. Троицы в Люблине¹⁹,

22
Икона „Св. Борис
и св. Глеб“,
2-я половина XVI в.
Из церкви св. Духа



с этим сюжетом мы встречаемся в росписях кафедрального сандомирского костела, выполненных украинскими мастерами (1430-е гг.)²⁰ и в капелле Честного креста в Вавеле, в Кракове (1470)²¹. В люблинском ансамбле „Страстям“ уделено особенно большое внимание, они занимают господствующее место в капелле: их поместили в алтарь. Значение, придаваемое этому циклу, очевидно. В нем более всего отразилось понимание образа человека художником XV века. В капелле св. Троицы изображен не традиционный, по-византийски суровый Христос, пристально глядящий на зрителя, а „очеловеченный“, такой, каким его описывает современная фрескам литература. Христос мастера Андрея — мыслящий и чувствующий. В сцене „Заушение“ перед зрителем предстает человек, глубоко переживающий, преиспол-

ненный муками, долготерпением и скорбью, внутренней добротой и озаренностью. Многогранность образа, раскрываемая мастером Андреем в лице Христа, несколько неожиданна в украинском искусстве начала XV века, она спорит с иконами, более приверженными традиции, и не может быть понята вне всего процесса развития украинской культуры XV века.

Украинская монументальная живопись сохранила лишь отдельные звенья художественного процесса, но и они достаточно красноречивы. Нет достоверных сведений о том, какое место страстные циклы занимали в росписях XVI века. Но, безусловно, им все большее внимание начинает уделять иконопись²². Начиная с XV века страстные иконы, имеющие каждая от 19 до 38 сюжетов, помещались на северной или южной стене храмов у иконостаса. Время накладывало определенную печать на весь их образный и эмоциональный строй, они удивительно соединяли в себе специфические, станковые черты икон и монументальную обобщенность²³.

„В XVI веке, — как пишет Свенцицкий, — значительная часть праздников, особенно господских, перешла в сборную икону „Страстей господних“. Эта икона выделялась между всеми остальными как размерами, так и количеством эпизодов ... В ней соединялось все, что относится к акту испугления, в одно симметрически-орнаментальное целое.

Такая сборная икона, подобно цикличным мистериям, создает единство только на основе внутреннего идейного и временного последовательного соединения частей. Об этом же убедительно свидетельствуют Эрминии, которые посвящают Страстям § 285—319²⁴.

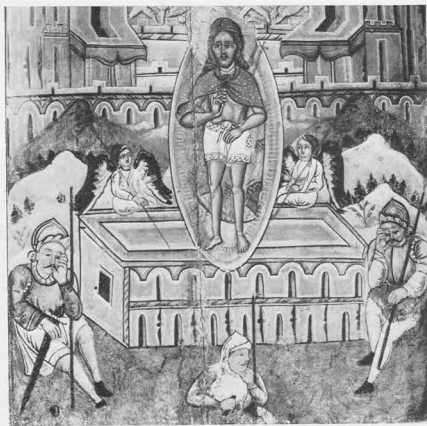
Иконография страстного цикла развивалась на основе композиции, разработанной сиенцем Дуччо в иконе „Мазета“²⁵. Украинские мастера XVI века также подробно излагали в „Страстях“ весь ход легендарных событий. При этом каждая такая икона иногда отличалась одна от другой не только количеством сцен, но и композиционными построением циклов. Независимо от порядка размещения часто многочисленных сюжетов иконы были рассчитаны на внимательное и близкое их рассмотрение, в них проявился интерес к повествовательному изложению легенды.

В конце XVI — начале XVII века страстные иконы встречаются повсеместно в деревянных храмах, где на тех же северных стенах они могли быть заменены монументальными живописными страстными циклами.

Религиозная идеология, выразительницей которой являлась живопись, была в конце XVI — начале XVII века во многом подчинена идеям национального освобождения, потому что борьба с феодальной эксплуатацией слилась в сознании народа с идеей национального сплочения, а православная религия стала национальным лозунгом. И

23
Икона „Воскресение“.
2-я половина XVI в.
Из церкви св. Духа

24
Икона „Воскресение“.
Конец XVI в.
Из Галич-Руской



если Страсти в XV веке должны были убеждать человека в его бесправии и склонять его к пассивному терпению, то страстной цикл со второй половины XVI века стал призывать человека к действию. Идея жертвы во имя народа, готовность к самопожертвованию проповедовалась всеми патриотами и нашли отклик в самых широких народных массах. Чем активнее наступал католицизм, тем отчетливее становились цели и задачи борьбы, тем актуальнее понималась символика Страстей. Несмотря на то, что „страстные“ чтения — „пассии“ не были до XVII века узаконены в украинской церкви, они с XV века получили широкое распространение в апокрифической литературе, а в XVII веке инсценировались в первых театральных представлениях. Популярность повествований о жертвенности Христа была настолько велика, что в 1629 году митрополит Иов Борецкий „поставише творите в Печерском монастыре Sancti Jesu Christi incrucia — мы зовоша пассии“²⁶. Иова Борецкого привел к этому акту тот новый смысл, который приобрела евангельская догма. Публицист конца XVI — начала XVII века За-

хария Копыстенский в своем известном полемическом сочинении „Палинодия“ 1621 года писал: „Церковь Христова не на роскошах, але на королевстве, але на бедах и на преследованно и на убовстве есть уфундована и заложена ... Не на смеховиско Иисус Христос, голова наша, в шарлат убран, але на збавене наше в бок прободенным сталася: частью для того абы нас кровню своею очистил, частью зась для ового, абы нас кровь нашу виливати для себе научил“²⁷.

Сложные мудрствования религиозной софистики в начале XVII века получили на Украине конкретный смысл. В дела церкви вмешивались запорожцы. „Пилне покорне просим абысмо през оных о всем ведомость могли мети, бы што противного было абысмо завчасу старане мели так, якобы противник потехи не одержал, кдгыж то есть повинность наша и каждого христианина за веру умерети“²⁸, — писали представители войска запорожского Андрей Лагода и Сапрон Сосимнович Иову Борецкому в Киев в 1629 году, узнав о созыве собора, на который они не были приглашены.

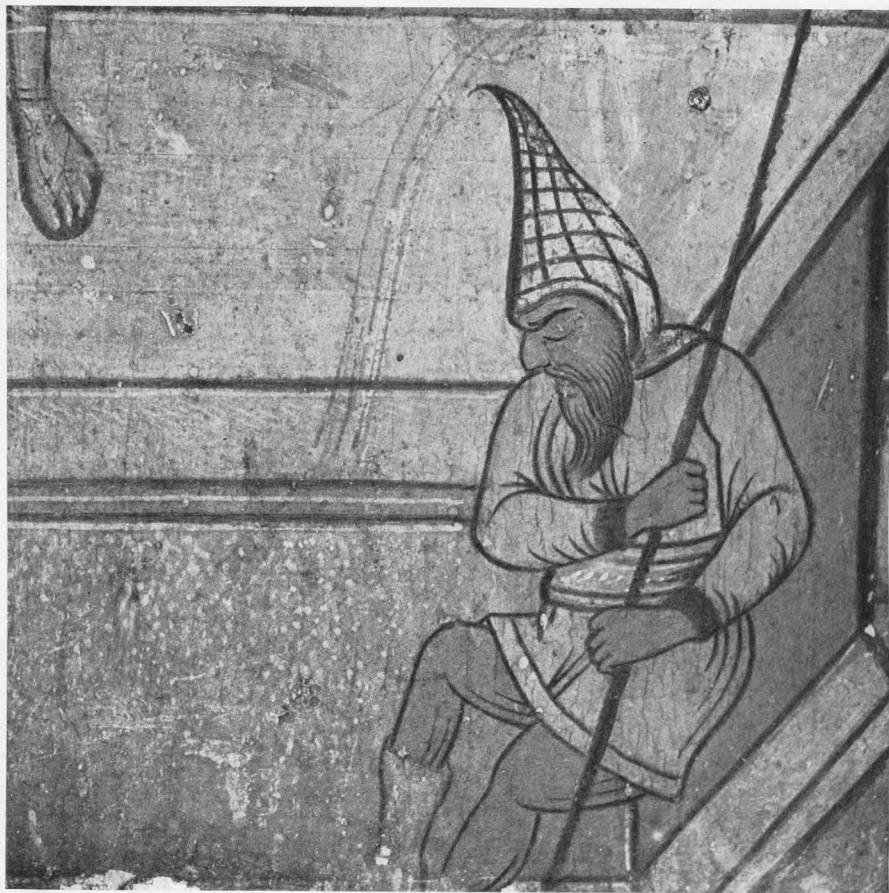
Определенную роль в практическом использовании церковных догматов сыграли братства. Они осуществляли постоянный надзор за духовенством, имели большой авторитет в демократической среде и настойчиво подчиняли общественным интересам дела духовенства²⁹. В борьбе с униатством и католицизмом братства не пренебрегали испытанными пропагандистскими средствами враждебного лагеря.

Как считают исследователи И. Франко и М. Возняк, не без влияния иезуитской польской драмы возникла первая

25
Икона „Воскресение“.
Из церкви св. Духа.
Фрагмент

26
Икона „Страсти“.
Конец XVI в.
Церковь Воздвижения
в Дрогобыче.
Фрагмент.





27
Икона
„Параскева-Пятница,
с житием“.
2-я половина XVI в.
Церковь Воздвижения
в Дрогобиче.
Фрагмент

28
Икона
„Параскева-Пятница,
с житием“.
Фрагмент

украинская драма, которая называлась „Розмышляне о мучѣ Христа Спасителя нашего, притым Веселая радость зѣ триумфалного его Воскресѣния: Вѣршами написаны презъ многогрѣшного инока Иоаникія Волковича, проповѣд: слова Божого и в Львовѣ... до друку поданыи року ... 1631“³⁰ (АХЛА).

И тщетны были упреки громовержца-аскета И. Вышенского, с презрением говорившего о тех, кого он называл „игрцы, скоморохи, альбо машкаринки“; „А тежѣ не вижу инших, толко простою наукою нашего благочестия воспитывавшиися, — тые и подвиг церковный носят и отправуют, а латынских басней ученицы, зовемьи казнодѣи, трудитися в церкви не хочот толко комедии строят и играют...“³¹. Дрaму разыгрывали ученики братской школы, и звучание евангельских текстов в ней получало новые оттенки. В пассивном действии ошутимо были протянуты нити от легенды к действительности так же, как и в „Палинодии“ З. Копыстенского. Основная мысль драмы сводилась к страстному утверждению своей правоты в борьбе:

„У столпа каменного привязан бывает.
Бо на собѣ каменю церковь закладает.
На котормѣ фундовне зѣ грунту заложена,
А пречистою кровью ею печатлена.
Будет до конца веку недвижно стояти
И жадныхъ вражѣи штурмов не бояти“³².

Характерной нотой, звучащей в этих поэтических виршованных Страстях, была оптимизм, вера в победу, которая была необходима народу, собирающему силы и пробующему их в военных действиях против иноземного врага. Вирши о воскресении — возвышенные и ликующие, они провозглашают торжество Христа над смертью, толкая этот традиционный сюжет, как победу над многочисленными врагами Украины:

„Радуйся, вселися, христианский роде.
Же юж на веки веком будеш жит в свободе.
Радуйся же суть твои враги побеждены,
завсем свои потуги юж суть обнажены ...
Радуйся Пречистаа живота всех мати,
Єдиноий пристойт тебе радовати.



Радуйся жесь сильная есть же победити
Всех врагов, латво можешъ вневеч распрощити“³³.

И драма и служба, узаконенная церковью, объясняют нам, почему страстные циклы занимают такое значительное место в стенописи храмов начала XVII века³⁴. Несомненно, члены братства весьма содействовали распространению этих сюжетов. Не случайно в трапезной Киевского братства, отстроенной на кошт Петра Сагайдачного после пожара 1614 года, арка алтаря была расписана сценами „Страстей“³⁵.

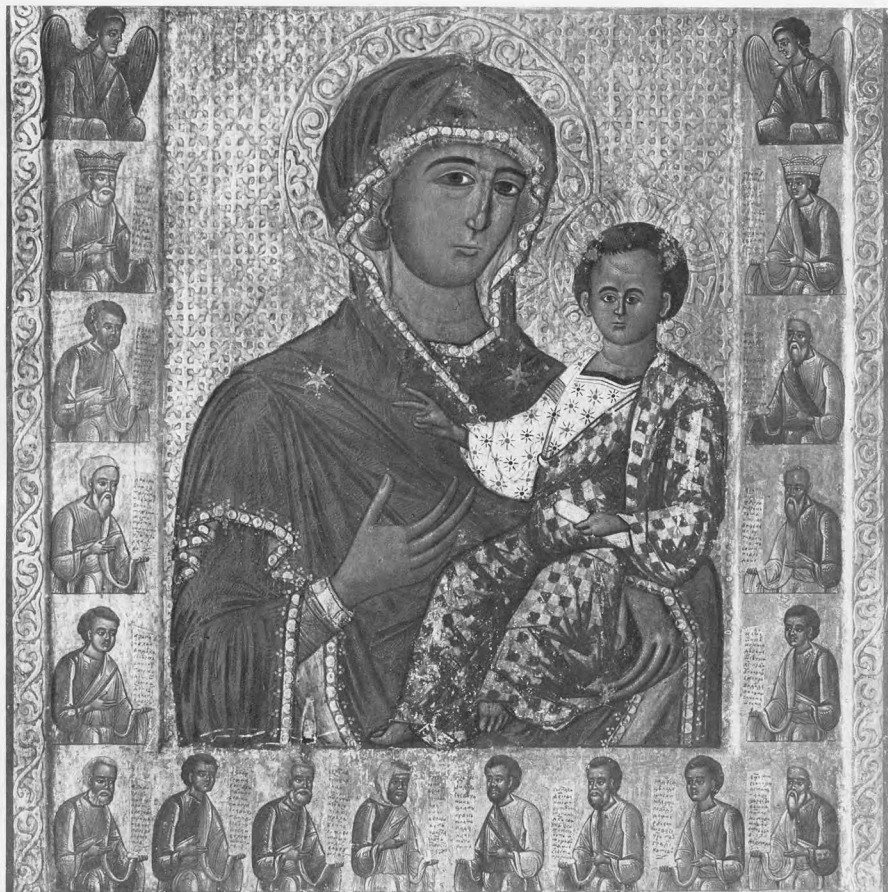
Как уже упоминалось, Павел Алеппский особо отмечал в своей широко известной фразе о мастерстве „казацких“ живописцев, их умение изображать Страсти. По уставу львовского цеха выполнение „Распятия со страстями“ было обязательным условием для поступающего в цех³⁶. „Страсти“ были изображены на северной стене и в уничиженной потельичской Троицкой церкви³⁷.

Потельичские „Страсти“ с полным основанием могут быть соотнесены с современными им литературными произведениями. Они не иллюстрируют их, но несомненно близки им своей направленностью, своим строем, связаны с теми идеями, которые общественное сознание культивировало в знаменательную для Украины эпоху.



29
Икона
„Богоматерь с пророками“.
2-я половина XVI в.
Из церкви св. Духа

30
Икона
„Богоматерь с пророками“.
2-я половина XVI в.
Церковь Воздвижения
в Дрогобыче



Очевидна связь общего композиционного замысла росписей с иконами на ту же тему: их роднит размещение сюжетов в мелких клеймах и принципы композиций ряда клейм.

В Потельче — двадцать пять страстных сюжетов, расположенных построчно. Здесь „Распятие“ не показано как кульминационный исход событий. Ему отведено место, равновеликое всем другим сюжетам; оно трактуется как эпизод. Подобное решение не было продиктовано только декоративными соображениями. При всем внимании к страданиям Христа и к идее жертвы гончарам-заказчикам явно не импонировала трагедийная сторона страстного цикла, и они настолько, насколько это было возможно, смягчали ее. Художник избегал „высокого штиля“. Его Христос скорее наивен, чем величествен, он прост, беспомощен и трогательно беззащитен. В композициях много гротескного типажа, который вносил юмористические нотки в драматическую по сути легенду. Даже тогда, когда мастер хотел изобразить сцену в более торжественных тонах, он их смягчал, доводя ее до почти комической ситуации. Как, например, в сцене „Прибавление к кресту“, раны Христа, напоминающие растительные орнаменты на поземе, сохраняют тот приподнятый, радостный ритм образительного повествования, который присущ стенописи в целом.



Оплакивание

Страстные апокрифы, начиная с XV века, четко делились на две равновеликие части — собственно Страсти и плач богоматери. Свенцицкий отмечал, что „церковные поэты соединили эпическое повествование о страстях Христовых как акт искупления, с безусловно лирико-трагичным положением богоматери и дали нам ряд произведений выразительного тенденциозно-религиозного характера с эпизодами значительной поэтико-драматической силы. Поэтому и пришлось выделить эти плачи в отдельный раздел“³⁸. Положение во гроб в иконах и росписях обычно и было плачем богоматери. В Потельче оно включено в страстный цикл. Но, несмотря на это, тема горя богоматери повторена и в монументальной самостоятельной композиции „Оплакивание“ (илл. 17), размещенной в бабинце. Это первое „Оплакивание“ в украинской живописи, решенное по западной иконографической схеме. Его стилистические особенности, место, занимаемое в интерьере, говорят о том, что и сюжету и его толкованию уделялось

здесь особое внимание. Может быть, этим объясняются и крупные размеры изображения. В маленьком бабинце одинокая композиция (поминальная надпись на остальной части стены исключала размещение на ней икон) казалась внушительной и впечатляющей. Она безусловно была рассчитана на подобный эффект.

Уже наблюдения филологов показали, что в литературных пассивных произведениях разделение их сюжета на две части — Страсти и плач богоматери — было обычным явлением. Поэтому живописная композиция „Оплакивание“ в Потельче вполне оправдана. Подобная изолированность, казалось бы, близких тем объяснялась в литературе и той причиной, что Страсти и плач богоматери решались в двух различных стилистических ключах. Один — в тенденциозно-религиозном (страстном), а другой — в лирическом (плач богоматери). Образцом для церковных поэтов служили народные причитания; они давали возможность, сохранив эпическую

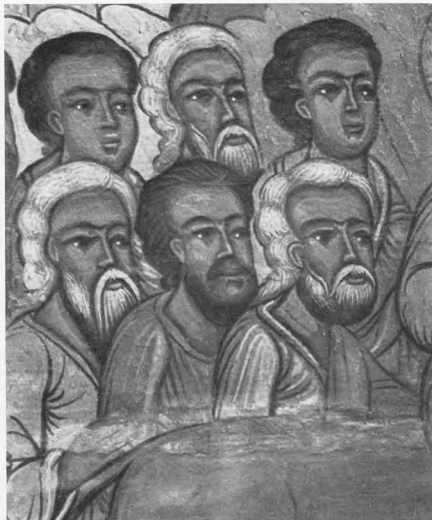
31
Икона
„Въезд в Иерусалим“.
Конец XVI в.
Из церкви св. Троицы
в Потельче



возвышенность образов, придать им поэтическую силу. Средства художественной выразительности, почерпнутые в народной поэзии, обогащали религиозную литературу, в нее, таким образом, проникали искренние, живые чувства и переживания. Фольклор сообщал „плачу“ и ту необходимую эпичность, которая была обязательной для образа богоматери. Нельзя не заметить, что в росписях церкви св. Духа наблюдается то же различие, что и в апокрифах. „Страсти“ и „Оплакивание“ очень отличаются друг от друга. Если страстные сюжеты решаются в плане наивных, простодушных сцен, имеющих, скорее, символическое значение, то „Оплакивание“ перерастает рамки религиозной символики. В изображении горя богоматери как бы снимаются покровы евангельской легенды. Обобщенно-условные персонажи, действовавшие в остальных росписях, сменились здесь образами, наблюденными в жизни. Плачущие женщины по сторонам от возвышающейся над ними Марии передают подлинные человеческие чувства.

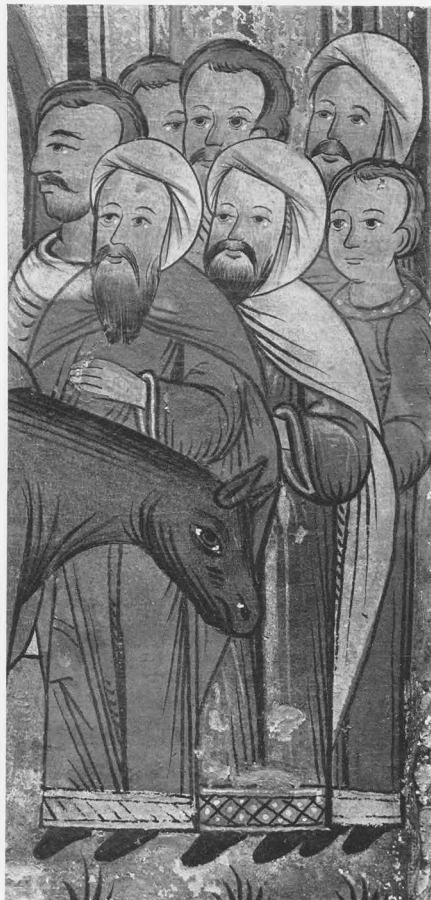
Горе матери является самым глубоким и потому немногословно. В отличие от других женщин она не плачет. Скорбь ее беззвучна, глаза широко открыты. Она величественна, ее образ наделен большой волей и дает основание говорить о гуманизме в искусстве начала XVII века. Каждый из персонажей, несмотря на несколько

32
Апостолы.
Фрагмент иконы
„Въезд в Иерусалим“



торжественный характер замысла, наделен убедительной конкретностью образа, реалистичен даже мертвый Христос, и потому психологически оправдан плач по нему. Нельзя забывать о том, что композиция вынесена в бабинец церкви и, видимо, была более всего адресована молящимся здесь женщинам. Гибель близких, семья, оставшаяся без кормильца, разоренное гнездо, воспитание детей — все бедствия и лишения этой героической эпохи прежде всего легли на плечи украинской женщины. Они-то и были выражены в плаче богоматери. В произведении была преодолена отвлеченность традиционной религиозной живописи и найдена та великая простота в передаче переживаний и чувств человека, за которой скрывается их глубина и сопутствующее им мужество. В большом сборнике виршей известного украинского писателя-полемиста Кирилла Транквильона-Старовец-

33
Горожане.
Фрагмент иконы
„Въезд в Иерусалим“



34
Прощание апостолам.
Фрагмент иконы
„Страсти“.
Конец XVI в.
Церковь Воздвижения
в Дрогобыче



кого „Перло многоценное“, изданном в Чернигове в 1646 году, есть строки плача („лемента“) богоматери, Иоанна и Марии Магдалины. Слова богоматери чрезвычайно близки к потельскому „Оплакиванию“:

„Плачьте со мною, матерью смутной (грустной), все
матери ...

Девы сионские, вдовы и сироты, юноши, старцы ...

И вы со мной горько плачете и рыдайте, небесные
светила — солнце, месяц и многочисленные
звезды ...“

И не удивительно, что эмоциональный ключ живописи почти буквально совпадает с современной литературой, с теми произведениями „поэтического художества“, которые родились в эту эпоху.

Богоматерь Печерская с Антонием и Феодосием

Успение богоматери

Как уже говорилось, стержневыми сюжетами росписи центральной части церкви св. Духа, расположенными на южной и северной стенах, являются „Богоматерь Печерская с Антонием и Феодосием“ (илл. 18) и „Успение богоматери“ (илл. 19). Им отведено более всего места, они господствуют в храме своими размерами и, несомненно, несут наибольшую идейную нагрузку. Выбор этих двух сюжетов имел глубокое внутреннее обоснование. Их идейная суть, имеющая символическое значение, по-видимому, была доступна каждому и не нуждалась в дополнительных комментариях.

Ясно, что такие темы, как „Успение богоматери“ и „Богоматерь Печерская“, связанные друг с другом, восходили к Киеву. В них олицетворялись киевские святые³⁹, ими отмечалось величие Киева, который стал идейным центром национально-освободительной борьбы.

„Мать городов русских“, Киев не терял своего символического ореола даже тогда, когда лежал в руинах и с трудом налаживал свою хозяйственную жизнь. Польский латинский поэт Себастиан Фабиан Кленович упомянул в своей поэме распространенную в XVI веке легенду о том, что руины Киева не что иное, как разрушенный Илийн. Он писал: „Ты, Киев, часто на собственной спине испытываешь наказание татар и часто сам отражаешь этих носителей колчанов. Часто враг подступает к твоим стенам, и толпы дикарей несутся по полям твоим. Пахарь с оружием в руках засеивает и убирает нивы, на боку у него постоянно полный колчан стрел, земледельцы ценою крови свозят жатву домой и сvezенные богатства защищают, проливая кровь“⁴⁰. Вполне понятно желание восстановить былой авторитет Киева, которое проявилось в организации Киевского братства, когда в члены братства записалось все войско Запорожское во главе с гетманом П. Сагайдачным. К славе Киева ревниво относилась вся украинская интеллигенция, сосредоточившаяся в начале XVII века в Киевской братской школе, типографии и в Киево-Печерской лавре. Импульсивный начиная с 20-х годов XVII века русский рынок помог городу вернуть его экономический потенциал. Идейные знамена столицы стали развиваться по всей Украине, а их образительными символами стали „Успение богоматери“ и „Богоматерь Печерская“ в честь устоявшей от унии и „непоколебимой, великой лаврской церкви“.

35
Икона
„Рождество богоматери“.
Киев XVII в.
Из церкви св. Духа

36
Служанка.
Фрагмент иконы
„Рождество богоматери“



Их мы находим на большинстве заглавных листов, титулов или „фортов“ Киево-Печерской типографии.

Характерным испытанным демагогическим приемом, к которому прибегало духовенство, было распространение легенд о чудесах „Богоматери Печерской“. Митрополит Петр Могила коллекционировал чудеса⁴¹, а вера в них в народе была самая наивная и слепая. Эту мистическую склонность к чудесам, в видение чудес, „какую-то потребность в чудесах на каждом шагу“ отмечал крупнейший знаток эпохи Иван Франко. Он писал, что „чудеса перестали быть привилегией избранных и святых, теперь чуть не каждый мог видеть, а то и создавать их“⁴². „В такое бурное время легенды растут как грибы“⁴³, — отмечал он.

Поэтому чудеса „ортодоксальных“ святых, пропагандируемые литературой и церковью, принимались безоговорочно и охотно брались на вооружение, тем более что протестантами они решительно отвергались. В 1627 году, когда Петр Могила стал игуменом Киево-Печерской лавры, он ввел еженедельное почитание „Богоматери



Печерской“ — „Молебное песнопение в честь пресвятой богородицы по случаю чудесного избавления Печерской обители от нашествия ляхов и молебное об умирении церкви“⁴⁴. Как видно, это торжественное стояние („неседальное молитвы“ — акафист) приобретало типичный для того времени политический привкус. Его не лишены и написанные в Лавре сочинения, изданные лаврской типографией⁴⁵, в которых богоматерь прославляется более всего как покровительница воинских подвигов. Она сама устрашает и поражает врагов, и это очень существенно для человека XVII века. Более того, авторы, не смущаясь нисколько, откровенно признаются, что эта способность богородицы и является причиной „Теды Акафисту утворенья“, „и ж и теперь, — человек христианский покожие живущий многих неприятелей а праве крушников мае, от которых преследованый будучи без особливои бозской помочи им жадным способом опертиса ... А што есть цель на том местцу жебы звизязство над неприятельми внутрними и позверховными даровати и нас противко им узбротии, змоцняти и посиляти рачия“⁴⁶, „Богоматерь Печерская“ в молитве, сочиненной самим Петром Могилой, изображается как сила, которая спасла „обитель свою от враги“, а потому и впредь у нее просят избавления от „прещения врагов и ересей нахождения, от лестная учения всех еретик ... от нашествия иноплеменных и междоусобных рати ...“⁴⁷.

Наряду с богоматерью особое значение придается в Лавре памяти об Антонии и Феодосии, им также приписывается участие в „избавлении“ Печерской обители от нашествия лядского войска⁴⁸. Петр Могила слагает особые молитвы, озабоченный желанием не только восславить Киев делами, но и максимально распространить мистическую славу города. Этим можно объяснить подобную удивительную „модернизацию“ святых. Антоний и Феодосий таким образом получали новые характеристики, не всегда согласные с традиционными. Антоний и Феодосий переставали быть идеалами только аскетизма и монашества⁴⁹.

Иконография богоматери Печерской на Руси восходит к XI веку. Одним из самых ранних ее изображений принято считать миниатюру Трирской псалтири („Кодекса Гертруды“) — 1078—87 годов, в которой иконографический тип богоматери еще полностью зависит от своего византийского прототипа — „Кипрской богоматери“⁵⁰. Киевская редакция этой композиции представляла собой изображение восседающей на престоле богоматери с младенцем и с предстоящими Антонием и Феодосием. Как предполагают исследователи, возникла она на рубеже XI—XII столетий: в иконе так называемой „Богоматерь Печерская (Свенская)“ (1288) они склонны видеть список утерянного варианта киевского оригинала, принадлежащего кисти легендарного Алимпия⁵¹.

37
Икона
„Рождество Христово“.
Конец XVI в.
Из перенес. в Троицы
в Потеличе

38
Пастушок.
Фрагмент иконы
„Рождество Христово“



Усилившаяся роль монастырей, и особенно Успенского печерского храма в Киеве в конце XI века, составление Печерского Патерика, жития Антония и Феодосия во время княжения Владимира Мономаха вполне объясняют причины возникновения новой локальной иконографии, поднимающей международное значение Киева. До нас не дошли украинские иконы „Богоматери Печерской“ XIV—XVI веков. Большинство известных памятников относятся к XVII—XVIII векам. Когда Киев восстанавливал свою былую славу, тип „Богоматери Печерской“ снова получил самое широкое распространение. Но еще более любимыми образами стали Антоний и Феодосий. В самых различных вариантах композиций они олицетворяли Киев и его святыню. Живопись и особенно гравюры киевской печати знали их множество: Антоний и Феодосий с Успенским собором, Антоний и Феодосий с одной из церквей над лешерами, с „Успением“ и т. д.⁵². Изображения Антония и Феодосия были распространены на землях Правобережной и Левобережной Украины, включая самые



западные территории. В иконостасах им чаще всего отводилось место на предделе.

Идея единства украинских земель, выраженная двумя композициями — „Успение богоматери“ и „Богоматерь Печерская“ в потельчских росписях, — многозначительна. „Успение богоматери“ — сюжет, который мыслился в ряду привычных заученных символов, вполне укладывавшихся в эрудицию не очень углублявшегося в религиозную софистику потельчского прихожанина. Успение было традиционным восточнославянским праздником. Вслед за прославленным Успенским храмом Киево-Печерской лавры почти во всех древнерусских княжествах центральными соборами становятся Успенские⁵³. Львовские братчики, утверждающие свой национальный авторитет во Львове, заполненным католическими костелами и монастырями, в 1591 году посвящают свою монументальную церковь с величественной вежей-колокольней празднику Успения. Композицию „Успение богоматери“ мы находим поэтому не только на киевских, но и на львовских фортах. Ее изображение на стене потельчской церкви, в ансамбле с „Богоматерью Печерской“, как бы восходило к Киеву и в то же время ассоциировалось со Львовом.

Киев в 1620-е годы, прославляя свои реликвии, не забывал и свой храмовый праздник: слагались особые гимны, печаталась одна из первых киевских станковых гравюр с изображением „Успения богоматери“, которая получила самую широкую популярность не только на Украине, но и в России⁵⁴. Интересно, что в Потельче сюжет „Богоматерь Печерская с Антонием и Феодосием“, так же как и „Успение“, был не только в росписях церкви св. Духа, но и в настенной живописи главного городского храма Троицы, где первая композиция повторена дважды.

Воздвижение креста

Большое место в церкви св. Духа отведено сюжету „Воздвижение креста“ (илл. 21); он занимает южную часть западной стены центрального сруба от самого верха, не доходя лишь 1,6 м до пола. Вытянутая по вертикали композиция должна была утверждать идею непоколебимости православной церкви на Руси⁵⁵. Поэтому особое значение приобретают торжественные фигуры византийского императора Константина и его матери Елены, стоящие во главе войска и народа. Логвин считает, что в образах

39
Икона „Троица“.
Конец XVI в.
Из церкви св. Троицы
в Потельче

40
Икона „Троица“.
Конец XVI в.
Из Равы-Руской



Константина и Елены надо видеть русского князя Владимира и княгиню Ольгу⁵⁶, мотивируя свои соображения аналогией между иконографией Владимира в современных гравюрах и стенописью⁵⁷. Можно добавить, что в легендах и сказаниях на Руси образ Елены часто отождествлялся с Ольгой, которая была первой христианкой-княгиней и в крещении получила имя Елены. Рассматривая святодуховские росписи, нельзя забывать о заказчике — бесхитростном гончаре, выросшем в По-



тельче, который был дорог ему традициями и поверьями. Украинский ремесленник был, несомненно, горд стойкостью веры своих земляков, се он утверждал и „фундацией“ (основанием) своей церкви и той осознанностью политической борьбы, которую вело мещанское население города в ходы Хмельниччины.

До XIX века в Потелице бытовала легенда „О Шелудивом Боняке“. Это — колоритное народное повествование; оно придает особый аромат композиции „Воздвижение креста“, наполняет ее отголосками народных верований, привлекает своим простодушием и простосердечием.

„Шелудивый Боняк“, говорят, был похож на человека, на голове у него были короткие волосы, на руках и ногах не ногти, а когти, брови длинные, но твердые, так что аж два прислужника-парубка поднимали их большими вилами, если он хотел куда-нибудь посмотреть. Но стоило ему только глянуть куда-нибудь своими бесовскими зенками, всюду наступала беда и нужда у людей, и прекрасные земли превращались в пустыню. Так стоял он как-то на западе от Потелича на пригорке, который теперь называется „Колосовым горбом“, и направил свои глаза на восток, то есть на самый город Потелич и на Малое предместие. С того времени начали люди гибнуть, тогда начались несчастья у людей и неурожай в этих краях, тогда же повернул Боняк свой дикий взгляд на село Просе, которое лежит на север от Потелича. Вот что говорят наши люди о просянах: нет тут в округе более бедного села, и хоть у них достаточно своего леса, но редко кому

из них везет в хозяйстве. Поэтому Просе тяжело вздыхает, вспоминая этого Боняка. Далее говорят о Боняке, что он запрещал другим своим слугам к себе подходить, кроме тех двоих, что ему брови поднимали. При этом тело у него было пререзкое: на плечах имел такую тонкую кожу, что через нее у него все внутренности были видны. Этот самый Боняк удирал от русской царицы, которая за ним гналась. Где только Боняк со своим войском заночевал, там должен был каждый его солдат принести по шапке песку. Таким образом оставлял Боняк о себе всюду высокие и большие курганы. Такие курганы (могилы), говорят, и теперь есть в Потелице, как тот „Колосовой горб“, в Радруже и Горынце (в селах на западе от Потелича). И царицу представляет здешний люд, как и всюду, доброй и милосердной. На каждом месте, куда только она ни повернет, всюду старосты воздвигали прекрасную и большую церковь“⁵⁸.

Собственно, эта часть легенды, вероятно, и имеет переключку с сюжетом росписи. Она оправдывает и гипотезу Логвина. Не спорит с ней и часть фольклорного сказания, повествующая о гибели Боняка: „Однажды воины увидели издаലെ войско царицы, которое (не удивительно ли, что в росписи в отличие от других аналогичных композиций войско стоит за Константином (Владимиром) и Ольгой (Еленой). — Л. С.) от щитов и лат очень блестело, и прокричали, что враг близок. Боняк услышал это и дико завыл: „Где, где, поднимите мне поскорее брови, я хочу его увидеть“. И, взглянув на войско царицы, увидел себя в нем как в зеркале, страшно противным. Разгневавшись этим, лопнул, бедняга, на месте“⁵⁹.

Нет основания утверждать тождественность живописного и фольклорного произведений, но, несомненно, в них есть общая народная основа, она определила свободное отношение к историческим событиям и религиозным легендам, по-своему понятым и истолкованным. Как сказание, так и стенопись подчеркивали незыблемость церкви в Потелице, которую якобы утвердила еще первая княгиня-христианка Ольга (Елена). А это казалось важным и многозначительным в начале XVII века.

До нас дошло довольно большое количество памятников живописи второй половины XVI — начала XVII века, вывезенных из потелицких церквей во Львовский музей украинского искусства. К сожалению, инвентарные книги музея не указывают, из какой церкви взята каждая из икон. Безусловными святодуховскими иконами можно считать икону „Борис и Глеб“ второй половины XVI века⁶⁰ и икону „Покров“ начала XVII века⁶¹. Как уже упоминалось выше, церковь св. Духа прежде именовалась церковью русских князей Бориса и Глеба, и, видимо, икона „Борис и Глеб“ (илл. 22) была храмовой⁶². Иконографически потелицкая икона несет в себе черты определенной оригинальности. Популярны в Древней



41
Икона „Спас в силах“.
2-я половина XVI в.
Из церкви св. Духа

42
Икона „Никола с житием“.
2-я половина XVI в.
Из церкви села Вовче

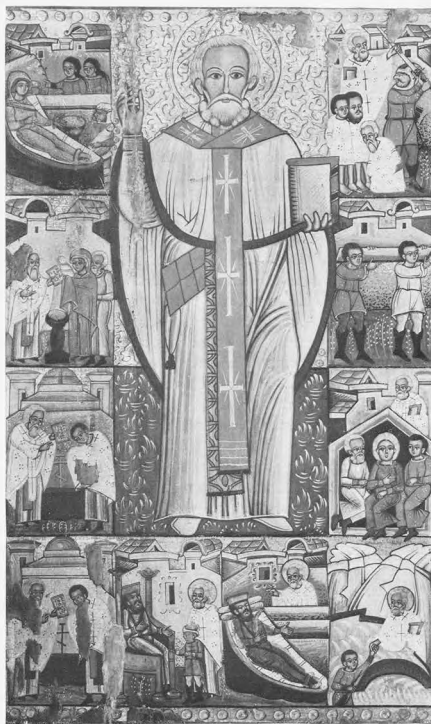
Руси русские святые обычно изображались в великокняжеских костюмах, что дало, видимо, основание на Украине так свободно облачать их в произведениях XVII века в бытовые одежды казацкого старшины (икона „Владимир, Борис и Глеб“ из Ратно Волынской области). Мастер храмовой иконы церкви св. Духа стремился сохранить до определенной степени мученический облик святых князей (отчего на памятнике заметен некоторый налет архаизма). Однако совершенно по-своему он видоизменил их одеяния, отказавшись от обычно расшитого камнями плаща-корзно, от опущенных мехом шапок, от мечей в руках. Здесь еще налицо все приемы иконной трактовки формы, которая в ряде памятников Потельяча уже в это время спорит с желанием свободно и независимо от традиций рисовать лики. Создание во второй половине XVI века подобной храмовой иконы заставляет предположить, что до конца XVI века и, может быть, в первой половине XVII века храм еще был посвящен святым Борису и Глебу, а не святому духу, как стал именоваться позже.

Икона „Покров“ — памятник, стилистически наиболее близкий святодуховской росписи, — датирована Свенцицким началом XVII века⁶³. Видимо, она дополняла тематически стенопись и поэтому была выполнена теми же художниками, которые расписывали храм. Размеры иконы (116 × 65) дают право считать, что задумана она была для стены, так как уместиться в маленьком иконостасе она не могла бы. Висела она, скорее всего, в бабинце.

Сюжет иконы „Покров“ заставляет нас более подробно остановиться на ее иконографии.

Как известно, „Покров богородицы“ был начиная с XII века одним из самых патриотических праздников на Руси. Он утверждал не только независимость русской церкви, но и авторитет Русского государства. Возникнув при Андрее Боголюбском во Владимиро-Суздальском княжестве, он на рубеже XII—XIII веков уже почитается в Галичко-Волыньском княжестве, а с XIV века — в Новгороде⁶⁴.

В эпоху феодальной раздробленности, когда действовали центробежные силы, в каждом из княжеств сюжет „Покров богородицы“ получил свою иконографию⁶⁵. В Галичко-Волыньском княжестве на рубеже XII—XIII веков он был известен в довольно своеобразном варианте, кото-



рый, вероятнее всего, восходил к не дошедшим до нас греческим оригиналам⁶⁶.

В Закарпатье уже в XV веке проникает композиция „Madonna della misericordia“⁶⁷, которая вскоре ассимилируется украинцами, как „Покров богородицы“. В XV — начале XVI века во фресках церкви Онуфрия в Лаврове в цикле Акафист богородицы сюжет „Покров“ подается в подобной западноевропейской иконографии. В то же время в иконах существовала и параллельная владимиро-суздальская редакция этого сюжета („Покров“ из Рыхвалда, вторая половина XVI в.)⁶⁸. Западноукраинские учительные Евангелия, культивируя славу Киева, связывали даже легенду о явлении богородицы с покровом с киевским Успенским собором⁶⁹, а Петр Могила в сочиненных им молитвах Печерской богородицы перефразировал слова службы на

покров: „Покрый нас, Дево, твоим честным омофором молящи сына и бога своего избавити нас всякого зла“⁷⁰. Начиная с XVII века праздник „Покров богородицы“ стал на Украине национальным. В XVII и XVIII веках идея покровительства богородицы находила в иконе „Покров“ самое непосредственное и конкретное воплощение. В иконографии ее проявляется полная независимость от образцов и иконописных подлинников. Излюбленной композицией становится „Madonna della misericordia“, под омофором которой мы находим портретную галерею исторических деятелей Украины, и не только знатных представителей мужского пола, но и дам⁷¹.

В Потельче икона „Покров богородицы“ имеет традиционную владими́ро-суздальско-московскую ориентацию, и это не случайно, потому что таким образом она более всего выражала мысль общности восточнославянского братского содружества, постоянно высказывавшуюся прогрессивными политическими деятелями Украины первой половины XVII века. Благодаря иконе она прозвучала и в скромной церкви гончаров.

Идейное содержание основных сюжетов потельчских росписей дает, таким образом, возможность представить некоторые стороны мировоззрения человека XVII века. Это тем более важно, что заказчиком потельчских росписей был простой ремесленник — гончар, который с оружием в руках защищал свои социальные, политические и национальные права. Экономические условия жизни Украины, а в них господствовали феодальные отношения, определяли устойчивость религиозных взглядов эпохи. Благодаря тому, что национально-освободительное движение оплодотворило религиозное искусство патристическими и гражданскими идеями, его содержание было переосмыслено. В нем отразились политические и этические убеждения человека, преломленные через призму условных норм религиозной живописи. Потельчский гончар в росписях стремился показать свою приверженность милой его сердцу традиции, но он не мог скрыть, как его увлекла политическая заостренность замысла, подчиненного самым насущным нуждам его жизни. Выросшее самосознание ремесленника сказалось на всем характере живописи, в которой стал осязаемым процесс постепенного раскрепощения человеческой личности от пут средневековья. Художники нарушали канонические формы религиозных композиций, они довольно свободно обращались с сюжетами, с заученными схемами и иконографией. В их творчество вторгались тонкая жизненная наблюдательность, народная фантазия, искренний юмор и поэтическое чувство — все те начала, которые в XVII веке сокрушали схоластику и догматизм в религиозной живописи. Нельзя не видеть, как сознательно шли мастера за прошлым, как культивировали его, как стремились сохранить все то, что было свято связано с идеалами народности. Жизнь

вторгалась во вкусы, в умы, приносила новые средства художественной выразительности; жизненная, пусть еще скромная правда получала в искусстве свои законные права. В росписях Потельчы все переплелось так же, как в сознании современного им человека: возвышенное — с низменным, жизнь — с фантазией, идеи — с их символами. Анализ художественной формы святодуховской стенописи показывает все своеобразие и диапазон творческих поисков мастеров первой половины XVII века.

IV

Мастера

Самым сложным, пожалуй, при исследовании стенописи Потельча является выявление художественной среды, воспитавшей и взрастившей ее авторов. Святодуховская живопись не вызывает непосредственных, прямых аналогий с другими памятниками, не дает с ними буквальных точек соприкосновения, несмотря на все приметы времени, безусловно их роднящие. Индивидуальные особенности творчества святодуховских мастеров настолько специфичны, их язык так своеобразен, что они заставляют думать о локальных истоках стенописи, о местной группе живописцев, работавших в начале XVII века в городе.

Какова же была художественная жизнь Потельча, что известно о эстетических вкусах его горожан?

В отличие от ряда других украинских мест собственно Потельч оставил достаточно большое количество памятников, позволяющих судить о художественных традициях города, проявивших себя в течение XVI—XVIII веков. Кроме десятка икон, донные находящиеся в потельчских храмах, Львовский государственный музей украинского искусства располагает более чем пятьюдесятью экспонатами живописи, вывезенными из его трех деревянных церквей.

Они дают возможность представить, как потельчские горожане заботились об облике своих храмов, как менялись их вкусы, их „художественные ориентиры“ — что

входило в моду, а что изживало себя. Произведения конца XVI и XVII веков из Потельча условно можно разбить на три группы, имеющие стилистическую общность между собой: иконы второй половины XVI века, росписи и иконы 1620-х годов и 1670—1680-х годов.

Иконопись второй половины XVI века из всех трех церквей Потельча представляет достаточно яркую картину. Из-за гибели росписей Троицкой церкви истоки святодуховской стенописи приходится искать, опираясь на икону, и если последняя и не даст безусловных аналогий, не приоткроет тайн школы, обучившей городских мастеров, то убедительно укажет некоторые весьма специфические нюансы потельчских художественных симпатий.

Вторая половина XVI века оставила довольно внушительное число памятников. В. Свенцицкая, говоря о потельчских иконах XVI века, сопоставила их с произведениями, имевшими распространение в самборских и дрогбычских землях, считая, „что центр этой живописной школы следует искать во Львове. Там работало в это время много мастеров, а некоторые из них, как, например, Лаврин Пилипович, имели большие мастерские с учениками“⁴¹. Действительно, иконы Потельча, Дрогобыщины и Самборщины имеют между собой много общего: архитектура и орнаментальные фоны, пропорции тела человека, рисунок, а часто и композиционные схемы дают

чрезвычайно много совпадений². Но вывод исследователя о том, что авторы этих стилистически близких икон являются выходцами львовской школы, — несколько преждевременен. Можно с достаточным основанием утверждать, что наряду со Львовом подобными центрами могли быть и Дрогобыч, и Самбор, крупные города, игравшие далеко не второстепенную роль в экономической и социальной жизни Западной Украины XVI века³.

В настоящее время лучше известны иконы из Самбора и Дрогобыча, чем иконы XVI века из Львова. Памятники иконописи первой половины XVII века, связанные со Львовом, портреты и архитектура конца XVI века указывают на безусловную европейскую ориентацию его мастеров, тогда как произведения живописи и Самбора, и Потельчы, и Дрогобыча имеют более тесный и непосредственный контакт с народными вкусами. В них новые веяния, затронувшие творчество провинциальных художников, претворились в весьма своеобразном сплаве. Традиция, пожалуй, в их творчестве была более стойкой, но образ человека, несмотря на все отсутствие познаний в анатомии, получал более непосредственное, а часто и более поэтическое истолкование.

Ряд потельчских икон безусловно родственен дрогобычским. Их сравнительный анализ говорит о самых близких контактах этих двух городов в XVI веке. Более того, такие иконы, как, например, „Страсти“ (илл. 26), „Параскева-Пятница“ (илл. 27) и „Богоматерь“ (илл. 30) из церкви Воздвижения в Дрогобыче, „Воскресение“ (илл. 23) и „Богоматерь“ (илл. 29) из церкви св. Духа в Потельче, видимо, писал один мастер. Откуда он — из Потельчы или Дрогобыча? Пока трудно ответить на этот вопрос.

Произведения из самого Потельчы, даже одной поры, представляют крайне пеструю картину. Проследить в них все стилистические связи пока еще не удастся.

Однако при всем отличии не только индивидуальных почерков, но, вероятно, и школ, наблюдаемых в иконах и росписях трех церквей (св. Духа, св. Троицы и Рождества Богоматери), большинство из них имеют некоторые черты общности, которые в определенной мере можно объяснить эстетическими требованиями горожан. Видимо, город, имеющий весьма своеобразный социальный состав, город с развитым производством, с малочисленными, по сравнению с ремесленниками (в основном мелкими) и крестьянством, представителями феодальной знати имел свое несколько специфическое представление о художественном образе. Во всяком случае, иначе очень трудно понять характерные нюансы потельчских памятников, прослеживаемые на протяжении полувека — времени наибольшей политической и социальной активности жителей Потельчы. Отличительные свойства потельчской религиозной живописи наиболее очевидны при сравнении их с кругом близких друг другу икон Дрогобыча, Сам-

бора, Равы-Руской, Яворова, Вовче и других городов. Иконы из иконостаса Троицкой церкви Потельчы особенно характерны⁴. В них введен необычный образ простого человека — положительного, а не отрицательного персонажа. Горожане во „Въезде в Иерусалим“ (илл. 33)⁶, служанка в „Рождестве Богоматери“ (илл. 36)⁷, мальчик-пастушок в крестьянском костюме в „Рождестве Христа“ (илл. 38)⁸ получили жизненную и в то же время поэтическую трактовку. Здесь уже обнаруживается прием тональной проработки объемов лиц и графический рисунок, который повсеместно прослеживается во многих памятниках той эпохи (не только в иконах, но и в миниатюре⁹). Благодаря нескованной условными формами линии, образ человека в живописи приобретает несвойственную ему ранее живость и непосредственность. В иконе „Троица“¹⁰ композиция сохраняет традиционную схему, рисунок предельно лаконичен, но округлые, тронутые дыханием земной жизни лики ангелов и Сарры, их орнаментированные одежды и украшенная вышивкой скатерть на трапезном столе сделали эту икону более доступной и близкой людям (илл. 39). Для иконы еще типично плоскостное построение композиции, которое стойко держалось в Потельче и в начале XVII века. Несомненно, близка к ней икона „Троица“ из Равы-Руской (илл. 40).

По сохранившимся иконам и иконостасной резьбе можно обозначить этапы декоративного оформления церкви св. Духа. Комплекс икон конца XVI века в ней составляли праздники, „Пантократор“, наместные „Христос“ и „Богоматерь“. В начале XVII века (видимо, в 1620-е гг.) в иконостасе были сооружены царские врата (илл. 13, 14), оформленные торжественным резным полихромным расписанным порталом с картушем (в его зеркале помещалась икона „Спас Нерукотворный“). Видимо, время создания росписей было близким обновлению иконостаса. Архитектурные элементы царских врат, орнаменты (илл. 14), форма картуша и его детали имеют много общих черт с завершением „Деисуса“ и фризом стенописи. Подобный характер оформления присущ только памятникам 1620—30-х годов. Позднейшие ансамбли не имеют таких почти тождественных львовским порталам архитектурных композиций; к середине XVII века существенно изменилась форма картушей¹¹. Трудно утверждать, что автор живописи иконостаса имел непосредственное отношение к художникам, создававшим роспись. Но их общение друг с другом почти не вызывает сомнений.

Стенопись Потельчы принадлежит кисти нескольких мастеров, составивших одну артель.

Основателем мастерской, возможно, был один из авторов более ранних росписей церкви Троицы. Черты безусловного сходства между живописью обоих памятников можно увидеть и в типаже персонажей, и в приемах, наблю-

даемых в рисунке голов и складок, в стремлении многие композиции ограничивать квадратом. Художники единых эстетических принципов, они, видимо, давно и спорно работали вместе, что, безусловно, наложило определенный отпечаток на их творчество. Гибель памятников лишает нас возможности проследить географические границы районов их деятельности, затрудняет поиски школы, их воспитавшей. Но думается, что в первой половине XVII века они вполне могли жить в самом Потелице, обслуживая близлежащие районы¹².

Мастера одного круга и выучки, они настолько органически впитали в себя аналогичные приемы, что в живописи храма трудно опознать индивидуальную кисть каждого художника. Судя по стенописи, они и сами к этому не стремились. Говорить об их близости легче, чем отмечать их различия. Их свободное, смелое письмо заставляет начисто отвергнуть мысль о разделении труда: среди них не было писавших „личное“, „должное“ и т. д. При этом следует допустить, что каждый из них разрешал своему собрату корректировать его произведение¹³. Иначе нельзя объяснить постоянно встречающиеся совпадения почерков, крайне затрудняющие определение индивидуальных особенностей отдельных живописцев. Они все похоже рисуют, любят графический контур, совсем одинаково строят лицо, наделяют персонажей подобными глазами, бровями, носами, ртом, руками и т. д. Поэтому весьма сложно обнаружить индикатор, которым можно было бы их опознавать. Им может быть пристрастие авторов к тому или иному типу, манера компоновать произведения, излюбленные приемы рисунка лиц, складок, живописные особенности творчества, изучение процесса работы. И при этом не всегда удалось четко проследить роль каждого мастера в стенописи.

Казалось бы, самым ярким по почерку является мастер „Страстей“. Он создал более всех произведений, в которых показал свое дарование. Его отличает любовь к острому характеру, ему свойственен юмор, выражающий его субъективное отношение к изображенным событиям. Хотя мастер компоует по старым образцам, использует в основном привычные схемы композиций, ему удается наделить весь образный строй каждой сцены „Страстей“ особой эмоциональной окраской; созданные им в росписях положительные образы отличаются добросердечием и добродушием, чем достигается общее жизнеутверждающее настроение цикла. Живописец сочетает в себе простодушную наивность и даже неуклюжесть во многих вопросах профессионального мастерства (например, в анатомическом рисунке) со смелостью импровизатора, обладающего яркой, неуемной фантазией.

Автор „Страстей“ предпочитает графический прием живописному. Он подчеркивает черным контурным абрисом каждую фигуру, цветной линией рисует складки, которые

редко изображает в виде пластической живописной драпировки („Несение креста“) (илл. 64). Полны очарования все архитектурные планы „Страстей“. В них он себя показал самостоятельно мыслящим художником, нарушившим традиционные фонов религиозных композиций и нашедшим своеобразное их понимание. Декоративный строй присущ всем произведениям этого мастера, сохраняющим благородство гармонических отношений цвета. И, несмотря на всю специфичность творческого языка художника, иногда трудно выделить его из артели. Нельзя не учитывать того, что отрицательные персонажи встречаются только у мастера „Страстей“, а положительные характеры во многом близки мастеру „Успения“. В одном из лучших страстных клейм, в „Положении во гроб“ (илл. 72) неожиданно оказывается, что у двух скорбящих женщин глаза такие же, как у Марии Магdalины и богоматери в „Оплакивании“ (илл. 139, 138), а голова мертвого Христа (илл. 17) повторяет по рисунку голову усопшей богоматери в „Успении“ (илл. 93). Мастеров „Успения“ (илл. 19) и „Богоматери Печерской“ (илл. 18) роднит любованье пластичностью складок, их материальная сущность. В обеих композициях проявляется стремление к возвышенности образов, к эпическим торжественным нотам: спокойные, умиротворенные лики апостолов и святителей — в „Успении“, просветленные и благожелательные — в „Богоматери Печерской“. В то же время лик самой богоматери выделяется несойственной мастеру „Успения“ мажорностью. Рисунок лиц в обоих произведениях имеет много общего. Различные декоративные задачи, стоящие перед мастерами южной и северной стены, в различной степени освещенных, не дают права считать живописные особенности названных сцен.

Некоторые художественные приемы в сюжете „Богоматери Печерской“ совпадают с приемами в композиции „Воздвижение креста“ (илл. 21) — рисунок складок на рукавах богоматери и в костюме епископа, манера передачи волос мелкими извилистыми линиями (например, у младенца Христа, сидящего на коленях богоматери, и у иподьяконов, поддерживающих воздвизальный крест; близки им и волосы на головках херувимов, изображенных на южной и западных стенах).

Мастер „Воздвижения креста“, вероятно всего, был автором и пророков, архангелов, помещенных над окнами, и фриза южной и западной стен. Характер лица Елены и его цвет удивительно похожи на лик молодого пророка Иакова. Складки гиматия, намеченные извилистой, чуть неровной линией, просматриваются на всех одеждах у фигур в „Воздвижении креста“ и пророков. Проработка лиц большими плоскостями белил по серой основе тоже роднит эти росписи между собой, хотя карнация горячим охристым тоном с последующим нанесением света

белильными штрихами наблюдается в стенописи только на лицах воинов в „Воздвижении креста“.

Несколько особняком стоит мастер „Деисуса“ (илл. 20). Его композиции монументально строги и сдержанны. Художник мыслит крупными живописными плоскостями, умело сопоставляя их в цвете. У него большее значение, чем у других, имеет силуэт. В драпировках он почти избегает складок. В сфере простых декоративных решений живописец добивается лирической окраски образа. Видимо, его кисти принадлежит и фриз северной стены с самыми поэтичными головками херувимов. Во всех своих изображениях мастер склонен подчеркивать графическую линию, обобщенно живописно, в отличие от других, трактует волосы, по-своему орнаментирует костюмы персонажей, пользуясь самыми несложными мотивами. В его творчестве много общего с авторами портала иконостаса: гвоздики, украшающие фон между картушами „Деисуса“, напоминают гвоздики картуша иконы „Спас Нерукотворный“, венчающего портал над царскими вратами; орнамент в виде листа на колонках „Деисуса“ аналогичен декору оконных проемов, декор на престоле Христа в росписях похож на резное украшение нижней части портала.

Существенно отличается среди мастеров автор, создавший „Жертвоприношение Авраама“ (илл. 123). Преступая условные границы традиционных представлений о религиозном сюжете, он смело его komponует, пытается воссоздать реальный пейзаж. Имея достаточную сумму профессиональных знаний, художник анатомически правильно строит фигуру человека, передает ее движение, облачает в современные одежды, хорошо вписывает в пространство. Он меньше импровизирует.

Мастер композиций „Жертвоприношение Авраама“ и „Илья-пророк в пустыне“ (илл. 125) может быть одним лицом. В пользу этого говорят композиционные приемы, обращение к крупным силуэтам фигур Авраама и Ильи, манера рисовать голову и седые пряди волос у обоих персонажей.

Из группы все же чрезвычайно близких между собой художников, расписывающих церковь, выделяется мастер „Оплакивания“, который лучше, чем его товарищи, знаком с европейской культурой, хотя, видимо, и не учился в крупном художественном центре. Ему присуща генетическая связь с родными традициями, благодаря чему он так хорошо ассимилировался в кругу своих провинциальных коллег. Менее связанный с ремесленными навыками, автор „Оплакивания“ выступает и как талантливый живописец, и как одаренный рисовальщик, и особенно как композитор. Несмотря на то, что и он иногда грешит против анатомии, фигуры в его произведении самые слаженные. В них остро прочувствована пластика человеческого тела и передано сложное психологическое состояние

человека. Яркая индивидуальность художника приводит к мысли, что он мог быть руководителем артели, состоявшей из четырех-пяти живописцев.

Может быть, им был Иван Маляр, художник, живший в Потельче в 1620-х годах, мешанин Томашувский (Томашув — город на пути Рава-Руская — Замостье). Его имя мы находим в городских актовых книгах Потельча¹⁴. К сожалению, неизвестны живописные памятники Томашува этого времени, так же как и художественная жизнь города в XVI—XVII веках.

Торговые пути Замостье — Львов проходили через Томашув — Потельч, поэтому общение населения и его миграция были вполне естественны. Факт проживания в Потельче художника-украинца, пришедшего из польского города, может в определенной мере пролить свет на истоки европейских влияний, ощущаемые в таких композициях стенописи, как „Жертвоприношение Авраама“ и особенно „Оплакивание“. Он может косвенно подтвердить мысль о том, что Потельч имел в первой половине XVII века круг живописцев, мастерскую, непосредственно связанную творческой практикой с городом.

Своеобразные вкусы потельчских горожан, явственно сказавшиеся в стенописи, и стилистическое одиночество памятника дают нам право относить его к местной, локальной школе¹⁵.

V

Декоративная система росписей

Трудно судить об истоках декоративной системы стенописи храмов деревянного зодчества, так как самые ранние из уцелевших ансамблей росписи относятся к XVII веку. От конца XVI века уцелели только фрагменты. Исследование росписей осложняется и тем, что самые близкие по времени, сохранившиеся в каменных храмах фрески датируются XV — началом XVI века и, таким образом, отделены от настенной живописи деревянных церквей целым столетием. Тем более неуловимой представляется эволюция принципов живописного декора каменных храмов XV — начала XVI века, так как слишком случайны остатки росписей, фрагментарна их сохранность. Они составляют пеструю шкалу тенденций, говорят о чрезвычайном разнообразии не только школ, но и творческих установок мастеров Замковой капеллы св. Троицы в Люблине и капеллы Честного креста в Вавеле, в Кракове, кафедрального костела в Сандомире и Армянской церкви во Львове (конец XV — начало XVI в.), авторов фрески капеллы Хотинского замка (XV в.) и церкви св. Онуфрия в Лаврове. Если попытаться определить характер монументальной живописи только галицкой школы, невозможно указать в ней на направление, которое следует считать господствующим. Проследить наследуемую традицию и элементы нового тем более сложно, так как следует принять во внимание и то, что с XII века худож-

никам приходилось расписывать сооружения различной архитектуры: ротонды, романские¹, готические и крестовокупольные храмы, а может быть, и те октагоны и квадрифолии, о которых свидетельствуют археологические раскопки. Во всяком случае, разнотипность культовых сооружений, возможно, была одной из причин гибкости декоративной системы их росписей.

Перечисленные сооружения Люблина, Кракова и Сандомира XV века дают довольно полное представление о том, как тонко чувствовали украинские мастера готическую архитектуру, как органически соединяли они живопись с архитектурными формами; всегда принимая при этом во внимание образную суть всего ансамбля, художники обладали особым даром заставлять под сурдинку звучать ритмы, на которых построена взаимосвязь отдельных живописных композиций и сооружений. В церкви св. Онуфрия в Лаврове живопись — неотъемлемая часть интерьера бабинца. В нем хорошо читаются все элементы росписей, в которых много свободного пространства, чистого фона, своей глубокой синевой как бы раздвигающего стены небольшого притвора. Стенописи присуща эпическая уравновешенность замысла. Здесь налицо высокие древнерусские монументальные традиции, в которых архитектоничность декоративной системы выступает в кристально чистых формах.

Наименее известны и изучены памятники XVI века. Уцелевшая в деревянной церкви Параскевы конца XVI столетия в Разруже живопись на восточной стене-арке между алтарем и нефом, дает основание предположить, что расположенный на ней иконостас декоративно и идейно был связан с росписями над ним. Аналогичное явление наблюдается и в памятниках XVII века, например в церкви св. Юры в Дрогобыче.

Определенная общность между живописью памятников деревянного зодчества XVII века говорит о новых принципах решения интерьера культовых зданий в эпоху национально-освободительных движений. Их корни — в народной эстетике, в тех представлениях о декоре, которые тесно связаны со вкусами крестьян, мещан и ремесленников, чаще всего являвшихся как заказчиками, так и создателями этих замечательных сооружений. В XVII веке, когда на арене общественно-политической жизни Украины крестьяне и среднее сословие играло такую видную роль, стало возможным нарушение традиций монументальной живописи, ранее культивированной в церквях. Деревянное зодчество с характерными для него монолитными, нерасчлененными интерьерами давало право посягнуть на архитектоничность и ритмичность декоративной системы, присущих каменным храмам Украины. При всем внимании к сюжетам, изображаемым на стенах церквей, живописцы проявляли необыкновенную свободу и независимость, размещающая их в сруб². Их увлекала самая причудливая, почти орнаментальная вязь композиций. Здесь нет простоты и четкости, которая так внушительна в древних памятниках. Роспись храма насыщена сюжетами, композиции ее чрезвычайно разнообразны по величине, не скваны ни симметрией, ни, казалось бы, никакой другой регламентирующей их основой. Мастеров не смущало то, что прихожане смогут увидеть каждый сюжет в отдельности лишь при самом внимательном и тщательном его рассмотрении. Им, видимо, было важнее всего ввести сначала человека в несколько сказочный мир гармонии цвета, коврового сочетания линий и красок, ощутимо выступавших в ансамбле стенописи и полихромии иконостаса. Этот мир прекрасного уводил от утомительных будней и повседневности так же, как и произведения народного искусства, как настенная живопись хат, как народные картинки, которыми крестьянин и ремесленник всегда скрашивали убогость своего быта. Приоритет был на стороне полнокровного и активного восприятия мира, тех жизнеутверждающих нот, без которых немислима народная психология, органически чуждая аскетизму. Это „право“ определенного нарушения привычных „норм“ религиозной стенописи простодушно присвоил себе только тогда, когда он почувствовал свое значение в антифеодалной и национальной борьбе.

В строгой архитектоничности композиций древних фресок поражает то тайное единообразие, в которое вступало изобразительное искусство с душой человека; оно было призвано покорить и подчинить ее религии. И поэтому каждый сюжет так четко и ясно, с таким предельным совершенством находил себе место в архитектуре церкви. Несомненно, утрата рафинированности высоких форм монументальной живописи, наблюдаемая в русском и украинском искусстве второй половины XVI — начала XVII века, была следствием некоторых потерь в религиозности общества, хотя религия и оставалась лозунгом борьбы за национальную свободу. Несмотря на все старания духовенства укрепить испытанные веками столпы веры, время их упрямо подтачивало.

В стенописи деревянных храмов первой половины XVII века наблюдаются совершенно отличные от живописи древнеукраинских каменных церквей принципы декора. Росписи церкви св. Духа в Потельче, наиболее полно сохранившие все первоначальные композиции, дают об этом исчерпывающее представление.

Живопись церкви св. Духа покрывает стены центрального сруба сплошной сетью сюжетов. Некоторые из них помещены в мелкие клейма, прерывающиеся неожиданно крупными композициями, другие расположены то по горизонтальным регистрам, то в арочно-колончатом поясе, то в картушах. Между отдельными произведениями трудно увидеть ритмическую связь; в стенописи отсутствует симметрия, нет никаких навязчивых норм, диктующих распределение сюжетов на стене. Художник не боялся уменьшать размеры клейм, в отдельных случаях их увеличивать, его не смущала разновеликость фигур человека в пределах одной плоскости. Иногда создается впечатление, что мастер осуществлял замысел, импровизируя и тем самым во многом уподобляясь крестьянину, расписывающему свою хату. Он действительно „на глаз“ размещал сюжеты на стене. Не беда, что горизонтальные и вертикальные членения не всегда получались ровными, а сцены законопоновывались в разные размеры. Важно было соблюсти целостность интерьера, и поэтому мастера в церкви, так же как и в хате, следовали принципам конструктивной оправданности декора.

Распределение композиций на каждой из стен имело глубокое обоснование. Прежде всего должна быть четко прослежена идея росписей: поэтому северная стена, освещенная ярким светом двух южных окон, наиболее насыщена сюжетами с многофигурными сценами; южная — занята крупными изображениями, они хорошо видны, несмотря на ее постоянную затененность; западная — заполнена композицией на всей свободной от хор вертикальной части стены. Несмотря на разновеликость форматов, различные формы обрамлений сюжетов, живо-

пись кажется гармоничной и слаженной. Это единство различных по содержанию сцен возникает благодаря определенным принципам декора, общим для всех стен (включая бабинец), и одному колористическому ключу, которые применили здесь художники. Почти все сюжеты, за исключением „Воздвижения креста“, а также изображения пророков, закомпонованы в геометрические формы, близкие к квадрату. Подобная элементарная разбивка плоскости стены была во многом залогом логической завершенности композиционных построений, если особенно учесть, что площадь северной и южной стен нефа храма представляет собой квадрат³. Арктурно-колончатые пояса и горизонтальные тяги в „Страстях“ подчеркивали протяженность церкви, „Воздвижение креста“ акцентировало ее высоту.

Одной из самых характерных особенностей росписей Потельчы является их органическое слияние с плоскостью стены. И хотя мастера проявляли большой интерес к объему человеческого тела, им удавалось таким образом организовать пространство в каждом изображении, что оно не посягало на архитектурное единство, не разрушало его. Живопись пластично окутывала сруб, до определенной степени маскировала его деревянную фактуру, исподволь выявляла пропорции храма, придавала его скромному облику черты торжественности.

Потельчские мастера не были самоучками, они, несомненно, сформировались в какой-то местной школе, где получили ряд профессиональных сведений о пропорциях фигуры человека и ее моделировке, о складках одежд, рисунке, композиции. Но мастера при этом оставались во власти неписанных законов народного творчества, разрешающих им во имя художественной выразительности нарушать привычные формы в искусстве и иногда не считаться с ними. Поэтому нам такой свежей и безыскусственной кажется живопись Потельчы.

Трудно проследить, каким образом у художников воспитывалось интуитивно безупречное чувство прекрасного. Но народными мастерами всегда руководило веками культивированное средой понимание формы, цвета и, главное, художественного образа. На религиозную живопись, ограниченную догматичностью иконографии, всегда яркое по своему восприятию жизни народное искусство наложило особый отпечаток: оно изменило весь образный строй произведений. Их декоративная и идейно-образная суть выступили в новых качествах.

Народному прикладному искусству присуща функциональность форм и декора. В Потельче цвет в росписях имеет такие же свойства. Светлая гамма с преобладанием белого и голубого на северной стене была обусловлена многофигурностью композиций; светлые арочно-колончатые тяги вдоль части северной и всей южной стены как бы иллюзорно расширяли храм, который в объективных

своих размерах был невелик. На южной стене труднее всего читался верхний регистр и поэтому крупные фигуры (Авраама и богородицы) изображены здесь на белых фонах. Затененный хорами юго-западный угол высветлен бело-розовыми тонами, что позволяет видеть сюжеты и в пасмурные дни.

Декоративное созвучие росписей определялось единой цветовой гаммой, близким по приемам рисунком и колоритом, присущими всем мастерам. Каждый из них работал в манере настолько же индивидуальной, насколько, видимо, и традиционной.

Живописная палитра художников Потельчы крайне бедна, даже убога. В их ограниченном арсенале в основном несколько красок: лазурь, сажа, белила, красная охра (празелень, киноварь и желтая были в самых ничтожных количествах). Только народный мастер, который привык довольствоваться самым малым, мог извлекать из этих скромных средств такие цветковые эффекты. Декоративная звучность цвета тут увлекает прежде всего. Простота и лапидарная ясность языка росписей определяется удивительным тактом художников, которые пластичным черным контуром рисунка объединяют все изображения; черная и белая краски для них самые активные цвета. Лазурью они прописывали фоны и изредка — одежды, сажей — силуэты, волосы, складки тканей, шляпы, белым и темно-красным — архитектуру и костюмы. Теплая английская красная краска применялась наиболее часто: ею пишут ткани, тяжелые драпировки, крыши домов, купола, смешивая с белилами, — тела, лица. Зеленой, желтой красками и киноварью пользовались изредка. И все же при всей скудости используемых цветов удалось добиться величавой мажорной оркестровки колорита, подчиненной идейному замыслу произведения, его патетическому и торжественному строю. Светлая приподнятая гамма предусматривает определенный ритм красок: в нем белый цвет создает спокойные паузы, красно-коричневые акцентируют движение, зеленые оживляют сдержанность гаммы, серые, очень органически живущие в этой цветовой среде, насыщают ее благородными нотами. Голубые фоны и белая архитектура разряжают несколько напряженные и драматические сочетания коричневого, серого и черного цветов.

Святотеховская стенопись выполнена в технике темперы⁴. „Настенные росписи в украинских деревянных церквях исполнялись прямо на деревянных стенах. Стены делались из брусов, обтесанных с четырех сторон... Брусы тесно пригонялись один к другому, и швы были малозаметны. Между собой они связывались деревянными тиблями, и поэтому деформации брусков, которые возникали из-за высыхания древесины, были небольшими, малозаметными и не могли вызвать раскрытия швов: тибли и большая нагрузка от верхних срубов

держали сруб в том положении, в котором он был сложен во время строительства.

Сооруженная таким образом стена из деревянных брусков, связанных между собой тиблями и угловыми врубками, была достаточно стойкой и мощной конструкцией, в ней не могли возникнуть горизонтальные нарушения плоскости стены, которые бы привели к деформации росписей^{4,5}.

Деревянная поверхность сруба в Потельче почти не подготавливалась к стенописи, художники только проклеивали швы холстом, иногда бумагой⁶ и ограничивались самым тонким слоем известкового левкаса⁷.

Грунтовка в монументальной живописи по дереву принципиально отлична от грунтовки деревянной доски под икону. Мастера не стремились полностью лишить дерево его материальной основы, создав, как в иконе, полированную поверхность. Продольный рисунок хвойного бруса, проступающий через довольно тонкий слой темперы, никогда не смущал декораторов. Левкас лишь способствовал связи красочного слоя с деревянной основой и им, видимо, слегка прописывалась вся стена, чтобы облегчить последующую свободную работу кисти. Юрченко и Логвин, исследовавшие большинство уцелевших росписей деревянных храмов, нигде не обнаружили ни графьи, ни каких-либо других следов предварительно нанесенного рисунка⁸.

Однако в Потельче этот рисунок был. Вероятно, метод работы у святодуховских мастеров был таким. После разбивки стены и определения размеров каждого сюжета и его места в общей композиции росписей по тонкому слою грунта коричневой, красноватой или серой краской наносился рисунок. Он создавался *a la prima*, мастер лишь в самой незначительной степени ориентировался на образец. И хотя рисунок был только основой, по которой художник писал красками, он органически входил в живописную ткань произведения. Прорисовывались анатомические формы тела, складки. В лицах первоначальный рисунок просматривался как тень. Графический черный контур, легкий, а иногда и дерзкий, завершал работу. Он был полубившимся с конца XVI века приемом, придававшим изображению (на иконе, в стенописи и в миниатюре) свежесть и непосредственность.

Потельчские мастера писали тонким слоем краски, пользуясь мягкими кистями. При этом один цвет тщательно воссоединялся с другим, чтобы не получилось пастозного мазка. Художники, видимо, работали споро и темпераментно, и поэтому вся живопись имеет приблизительно одну толщину красочного слоя. Во всем живописном ансамбле нельзя заметить какого-либо разнообразия технических приемов.

VI

Анализ КОМПОЗИЦИЙ

Северная стена

Как уже упоминалось, росписи северной стены (илл. 15) созданы тремя мастерами: автором цикла „Страстей“ (первый мастер), автором „Успения“ (второй мастер) и автором „Деисуса“ и фриза (третий мастер). Здесь — наибольшее число сюжетов, превосходно развернутых на плоскости. Смелость художников ярче всего сказалась в том, как несколько дерзостно закомпонована композиция на стене. Необходимые, по сценарию, страстные клейма, имеющие единство сюжетной линии, то располагались один над другим, то попадали под „Деисус“. При этом соблюдалась некая непрерывность зрительного ряда, помогающая их связанному прочтению. Разнобой форматов и отличие индивидуальных почерков художников не мешают воспринимать стену как стройное целое. Язык авторов так немногословен и лаконичен, что живопись обрела здесь чисто монументальные формы. В изображениях почти нет перспективного понимания пространства, пейзаж в композициях чаще всего так же условен, как и интерьер. В рисунке гор с лещадками и архитектуры мастера еще полностью находятся во власти средневековых художественных традиций. Лишь романтическая чернота пещер и несколько сказочная фантастика архитектурных фонов свидетельствуют о народном истолковании этих привычных образов-формул.

В страстных клеймах представлено много персонажей, громоздки по рисунку архитектурные сооружения, но ничто не утяжеляет стену. Мастер смело помещает светлое на светлом, объединяет светлые массы в едином светлом пятне, слегка очерчивая контуры черной линией. Цветом он мягко моделирует объемы, не разрушая условных пространственных построений.

Интерес живописцев к объему проявился в тщательно вылепленных лицах, которые часто совсем различно решаются в цвете, в хорошем знании складок и драпировок. Иногда мастера светотенью стремятся выявить пластическую конкретность ткани, но чаще пренебрегают этим и тогда, обобщая форму, прорисовывают объемы и складки черной линией.

Рисунок в росписях играет чрезвычайно большую роль, а манера рисовать напоминает миниатюры конца XVI века. Подвижной и четкой линией прорисованы все лица, фигуры, сцены. Рисуют мастера просто и безыскусственно, не стремясь к каллиграфичности, присущей иконам или древним рукописям.

„Живописная графика“ Потелыча не скована подлинниками и образцами; в ней всегда ощущается вдохновенная кисть художников и их темперамент, в ней видно индивидуальное отношение автора к изображаемому и определенная творческая свобода.

Страсти

Как уже упоминалось, страстной цикл, состоящий из двадцати пяти клейм, занимает вместе с „Успением“ большую половину северной стены (407—394* без клейм под „Деисусом“). Он легко вписывается в квадрат. Клейма располагаются в нем по горизонтали, идут построчно пятью рядами, подчеркнутыми широкими темно-красными полосами и расположенными на них надписями. По вертикали сюжеты разделяются между собой колонками (илл. 15, 44). Подобная композиция Страстей присуща и украинским и польским памятникам. В большинстве польских костелов страстной цикл, располагаая на северной стене, так же, как в Потельче, не концентрируется вокруг „Распятия“ (костел св. Мартина в Тривальде, 1618; костел Михаила архангела в Ленкавице с росписями Фабиана Собиновича, 1630). Сюжет „Распятия“ обычно доминирует в тех иконах и росписях страстного цикла, где ощутимо воздействие строго продуманной религиозной догматической программы, что, естественно, менее всего выражено в наивной живописи.

В самой разбивке стены на клейма сказалась склонность мастера „Страстей“ к импровизации. Изучая созданный им цикл, легко представить его метод работы. Вечерне обозначив площадь, отведенную под „Страсти“ и „Успение“, он членил ее по вертикали по мере того, как писал. Художника не смущало то, что все клейма разнятся размерами, что колонки вертикалей не стройны и клонятся в разные стороны, что полосы неодинаковы по ширине и что сюжеты иногда с трудом уменьшаются в оставшемся для них месте. Он компоновал легко и свободно и всегда находил возможность вписать нужную сцену в любую площадь.

Святодуховская композиция как бы совместила два распространённых типа Страстей: тот, в котором сюжеты не делятся на клейма и где соблюдается непрерывная связь предыдущего сюжета с последующим (икона „Страсти“, из с. Звижень, XV в. (илл. 45), икона „Страсти“, из Буковины², XVI в.), и отличный от него, где клейма четко разделены (икона „Страсти“, из с. Радельчи, 1620, икона „Страсти“ из с. Долины³, середина XVII в., икона „Страсти“ из церкви Воздвижения из Дрогобыча, XVI в. и икона „Страсти“ из Сянока⁴ (илл. 46), XVI — первая половина XVII в., Страстной цикл стенописи церкви св. Юры в Дрогобыче, 1656). По-видимому, построчный вариант размещения сюжетов еще тесно связан с монументальными живописными традициями, в то время как клейма идут от икон. Несомненно, опреде-

ленное воздействие оказал на композицию цикла и иконостас. Вероятно, благодаря ему появилась в Потельче вертикальная колонка.

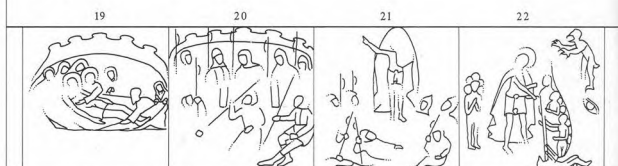
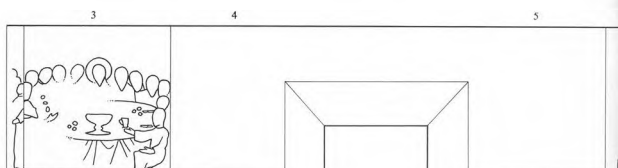
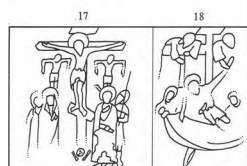
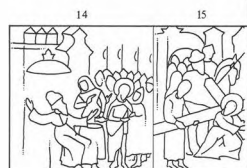
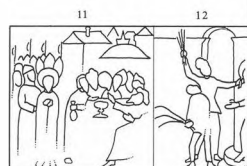
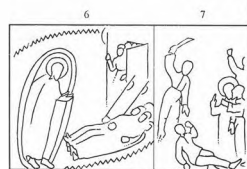
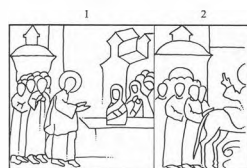
Рассматривать украинские страстные циклы в деревянных церквях нельзя изолированно от современных им росписей польских деревянных костелов на Подкарпатье. Крайне много общего в стиле живописи „пассий“, выполненных украинскими народными мастерами и польскими художниками, которые чаще всего представляли вкусы демократических слоев общества. Живопись костелов в селах Бинарово (илл. 47) (1641), Мошенице (XVII в.)⁵, Ленкавице (1630), художника Фабиана Собиновича, в селах Пшидониче (первая половина XVII в.), Трыбше (1647)⁶ служит тому примером.

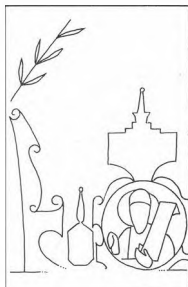
В костеле села Бинарово на северной и южной стенах⁷ в два ряда размещены двадцать один сюжет страстного цикла⁸. Так же, как и в Потельче, по вертикали сюжеты разграничены колонками, но в Бинарове они украшены виноградными лозами, выполненными техникой гризайль, создающей иллюзию скульптурной рельефности⁹.

Взаимовлияние польского и украинского искусства в живописи деревянных храмов очевидно. Польский мастер, как это убедительно доказал Шидловский, был весьма далек от тех идей, которые проповедовало польское духовенство. Так, например, в стенописи Бинарова разное понимание религиозной догмы выражено необыкновенно убедительно. „Ученый“ поэт-ксендз сочинил под каждое изображение теологический текст, а „неученый“ художник его не понял и истолковал тему по-своему, с наивным простосердечием плелея, озабоченного своими насущными нуждами. Многие задачи, решенные польскими мастерами, волновали и украинских провинциальных художников. Те и другие прежде всего стремились в своем творчестве по-новому, по-своему раскрыть образ человека, эволюцию которого в украинской религиозной живописи интересно проследить не только по тому положительному идеальному образу, которому, естественно, уделялось более всего внимания в искусстве. В Страстях, пожалуй, ярче, чем в других сюжетах, выразился интерес мастеров к отрицательному персонажу.

В произведениях XV и первой половины XVI века негативные характеристики действующих лиц встречаются разве только в „Страстях“ Люблинской капеллы, во фресках мастера Андрея, несомненно, самого прогрессивного художника украинского средневековья. Однако их не найти ни в страстном цикле Сандомирского кафедрального костела, ни в ранних (XV в.) Страстных иконах, ни в „Распятиях“, ни в „Страшных судах“, где грешники внешне еще ничем не отличаются от праведников, ни в „Тайных вечерах“, в которых Иуда похож на всех остальных апостолов.

* Здесь и далее размеры указаны в сантиметрах





27



23

24

25

Страсти

Первый ряд сверху

- 1 Воскрешение Лазаря
- 2 Въезд в Иерусалим
- 3 Тайная вечеря
- 4 Омовение ног
- 5 Моление о чаше

Второй ряд

- 6 Посрамление воинов
- Христом
- 7 Целование Иуды
- 8 Христос перед Канафой
- 9 Надругательство над Христом
- 10 Христос перед Анной

Третий ряд

- 11 Христос на судилище
- 12 Бичевание
- 13 Коронование терновым венцом

Четвертый ряд

- 14 Пилат умывает руки
- 15 Носение креста
- 16 Прибавление к кресту

Пятый ряд

- 17 Распятие
- 18 Снятие со креста
- 19 Положение во гроб
- 20 Воины у гроба
- 21 Воскрешение
- 22 Сошествие во ад
- 23 Желтошнороносцы
- 24 Иуда возвращает тридцать сребренников (?)
- 25 Повесившийся Иуда

Успение

- 26
- Девус и пророки Моисей и Аарон
- 27

Во второй половине XVI века интерес к человеку значительно усилился, но сделать характеры многогранными живописцы еще не могли. Поэтому идеальный персонаж сохранял сверхличные черты: в нем не было никаких индивидуальных признаков, он был выше привычных, будничных образов.

Доброта Христа, лиричность богоматери, героизм Георгия, добродушие Николы не низводили их до уровня обычного мирянина. И постижение человека в искусстве в ту пору, когда на Украине начинают работать портретисты, сказывалось в иконах и росписях в значительной мере на отрицательных персонажах. Здесь художник не только создавал религиозное произведение, но и отчетливо выражал в нем моральную оценку изображаемому событию. До второй половины XVI века объективные, мирские ощущения мастера не проникали в искусство, которое он старательно удерживал на высоких вершинах мифологического действия — оно никак не могло быть соотнесено с реальной жизнью человека, не должно было быть к ней приравнено. В конце XVI — начале XVII века этические проблемы толковались в религиозной живописи с достаточной злободневностью.

Отрицательные персонажи, естественно, в большом количестве встречались в страстных темах и в „Страшных судах“. Иногда негативной характеристики в этих композициях художник добивался, идя по пути гротеска. Часто при этом у него возникали определенные ассоциации с произведениями готической польской живописи, и тогда его некоторые персонажи приобретали устрашающий вид (например, икона „Страсти“, XVI в., из церкви Воздвижения из Дрогобыча, иногда он подражал западным гравюрам (например, икона „Страсти“, XV в., из с. Угерцы¹⁰).

Древние заветы иконописного письма стесняли мастеров. В XVI веке появились новые приемы, они удивляют своей свободой и независимостью от образов. Вероятнее всего, их воспитала книжная иллюстрация, которую к этому времени уже нельзя назвать миниатюрой; скорее, это типично графический рисунок, в котором художники старались создать образ человека с чертами характера и внешности, наблюдаемыми в жизни. Чаще всего подчеркивалась какая-нибудь одна черта, более всего поразившая автора рисунка, но она была конкретна и выражалась, что очень важно, в характерном, а не обобщенно-условном типе.

Мастер дрогобычской иконы „Страсти“ создал отрицательные персонажи, которые были противопоставлены страдающему Христу¹¹. Они наивны и однообразны, в них есть только условная схема негативного образа, но это уже явное желание отделить в иконе положительный образ отрицательным, что существенно. Благодаря про-

типовоставлению в образах людей доброго начала злomu произведение иначе толкует драматическую ситуацию. То есть в этих сюжетках конфликт воплощается не в условной символической форме, а в конкретном действии, в котором много бытовизма, совсем не присущего искусству XV века (например, в таких композициях, как „Чудо Георгия о змие“, „Тайная вечеря“ и даже „Распятие“). В Страстях уже сама цепь связанных между собой и очень близких по времени событий, объединенных в одном цикле, как бы способствовала повествовательному ритму. В нем усиливалось иллюстративное начало, идущее следом за религиозной легендой: такие эпизоды, как „Пилат умывает руки“, „Проигрывание риз Христа“, „Снятие со креста“, „Прибавление к кресту“, несмотря на всю трагическую тему, получали прозрачное и несколько натуралистическое толкование.

Часто сцены приобретали жанровое звучание благодаря меткоости характеристики персонажей. В иконах „Страсти“ (начало XVI в.)¹² толпа в сценах „судилище Пилата“, „Въезд в Иерусалим“, „Воскресение“ и „Прибавление к кресту“ поражает разнообразием типов, явно выходящим произведения за пределы условной иконной формы.

Шестнадцатый век очень заострил зрение художников, эмансипировал их творчество, изменив отношение к религиозному образу. Проще, свободнее стали они обращаться с мифологическим миром религии, хотя созданные ими композиции еще редко выходили за пределы традиционных схем. Своеобразное истолкование образа человека в живописи конца XVI — начала XVII века явилось во многом результатом активного воздействия вкусов и представлений народных мастеров на цеховых живописцев.

Не получая серьезной профессиональной подготовки, народные мастера в меньшей мере, чем цеховые и монастырские, были скованы традициями и канонами. Претворяя религиозную легенду непосредственнее, в своей работе они почти всегда снижали присущий самой теме пафос.

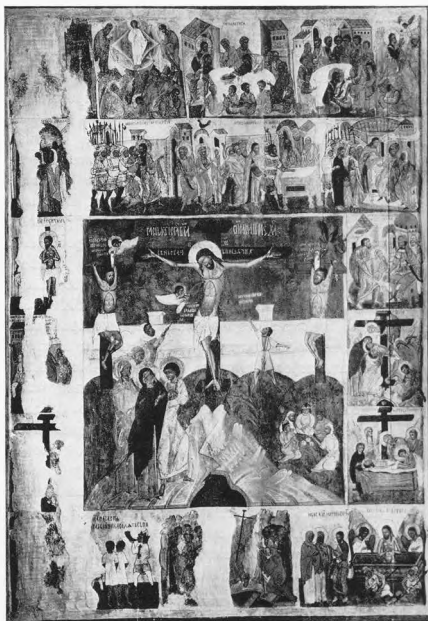
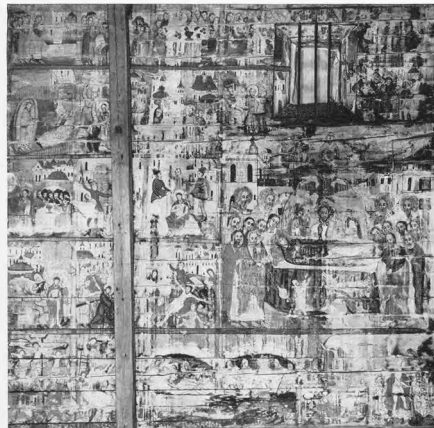
Не показывая разнообразия человеческих характеров, не интересуясь психологией, не стремясь к созданию ярких индивидуальностей, сильных, титанических личностей, художники утверждали положительный образ в облике скромных людей, доступных и понятных простому смертному. Их идеал не отличался физическим совершенством (мастера и анатомию знали весьма в общих чертах), не был наделен чертами мудреца. Нравственная чистота и бесконечная доброта воплощались у них в несколько примитивных, бесхитростных и милых лицах Христа, пророков, святых. Моральные проблемы не решались открытым противопоставлением добра и зла. Драматическая коллизия не принимала патетических

44
Страсти.
Северная стена
церкви св. Духа

46
Икона „Страсти“.
Начало XVII в.

45
Икона „Страсти“. XV в.
Из церкви села Зниженъ

47
Интерьер костела
в Бинарове
с росписями 1642 г.



форм. Светлое и темное начало в их произведениях в определенной степени сближено: они утверждали, что человек по своей природе добр. Идеальный образ в иконописи, в росписях и иконах всегда с большим художественным тактом противопоставлен отрицательному, который осуждается весьма специфично — смехом. В изображении негативных персонажей мастера обычно блистали своей наблюдательностью: их характеристики метки, но беззлобны; несколько шаржированные типажи вызывают добродушную улыбку. Отрешившись от иконных основ, они добивались настолько выразительных образов, что в них можно найти тончайшие нюансы национальных характеров, переданных всегда с удивительным мастерством. Эта черта характерна для украинских и польских народных мастеров. Шидловский находит их и у автора бинаровских „Страстей“: „В его характеристике лиц есть преувеличение, иногда карикатура, но, собственно, поэтому они так красноречивы и выразительны, особенно в тех случаях, когда речь идет о людях злых, будничных и грубых“⁴¹³.

Юмор разрушал отрешенную символику религиозных сцен, и живая жизненная правда побеждала теологическую схоластику сюжетов¹⁴.

Потельичский мастер „Страстей“ не был одинок в принципиальном понимании задач и целей своего творчества. Трудно не поддаться обаянию его живых, непосредственных и благодушных образов.

Первый ряд сверху

1. „Воскрешение Лазаря“ (76 × 62). Это сцена, которой начинается обычно страстной цикл¹⁵. Этот сюжет в украинском искусстве XV—XVII веков встречается в нескольких редакциях. В строгой и сдержанной композиции, близкой к русским иконам и фрескам, Христос изображается с толпой, следующей за ним, к его ногам припадает женщина, а воскрешаемый Лазарь в саване стоит в верти-



кальном гробу в пещере¹⁶. В первой половине XVII века нарастают элементы повествовательности. Становится разнообразнее реакция толпы на акт воскрешения, сам Лазарь стремится выразить свои чувства. Иногда он сидит на гробе, за ним стоят мужчины в костюмах горожан, ноги его обнимает юноша, в толпе — плачущие от радости женщины¹⁷. В другом варианте Лазарь, восставая из гроба, находящегося не в вертикальном, как прежде, а в горизонтальном положении, сложив руки на груди, обращается со словами благодарности к Христу¹⁸. В Петельче композиция „Воскрешение Лазаря“ (илл. 48) занимает промежуточное место между самыми ранними схемами и вариантами XVII века. Для первой половины XVII века она даже несколько архаична. Архитектурный фон четко делит клеймо на две части в соответствии с двумя группами людей. Справа на фоне белой стены здания с черными проемами окон и двускатной темно-красной кровлей, в белом саване восстает из белого гроба с черной зияющей глубиной Лазарь, за ним — несколько женщин в белых и коричнево-красных одеяниях.



К Лазарю направляется Христос в белом гиматии и коричнево-красном хитоне. Слева, на фоне архитектурных кулис, — группа апостолов в белых и коричнево-красных костюмах.

Композиция клейма очень устойчива, хотя симметрия в ней весьма условна. Здания уравнивают ее и в какой-то мере погашают разновеликость толпы, изображенной по сторонам, чтобы выделить силуэт Христа с праздничным, как цветок, нимбом, хорошо читающемся на голубом фоне между сооружениями. Массы фантастической архитектуры с большими куполами, с фонариками и высокими башнями, со сказочными залами и верхами не одинаковы, но в то же время они сдерживают вертикали композиции. В произведении царит спокойная умиротворенность, она не нарушается ни жестом, ни резким движением, ни выражением лиц. Лишь у двух персонажей скрещены на груди руки. Лица присутствующих при чуде людей выражают умильное удивление.

Сдержанный ритм вертикалей архитектурных линий и стоящих фигур находится в тесной связи с горизонталями,

48
Воскрешение Лазаря.
Клеймо I



соединяющими сцену в компактное целое. Ритмичная, ровная линия босых ног мужчин и Христа слева, протянутые к Лазарю руки Христа, горизонталь гроба, подвешенные городской стеной, говорят об очень продуманной мастером композиции, ритм которой маскируется благодаря большой творческой свободе художника. Он не стремился передать глубину пространства. Если в подобных сюжетах гроб обычно ставился торцом и уходил в обратную перспективу, в глубь композиции, то здесь он поставлен почти параллельно кайме клейма. Он не находится, как обычно, в пещере, среди скал; если принять во внимание условность архитектуры, то он вынесен за пределы города и размещен перед городской стеной. Толпа решена очень традиционно — над двумя изображенными в полный рост первоапостольными фигурами возвышаются лестничкой головы и макушки голов. Некоторое ощущение глубины и воздушности создается только благодаря уходящим вглубь линиям архитектуры и контрасту ослепительно белых зданий с голубым фоном между ними.

Обилие белого цвета играет большую роль в сцене, благодаря чему в ней нет драматической напряженности. Мастер не решал сцену психологически. Глаза всех действующих лиц отведены в сторону. Даже виновник чуда, Христос, как бы углублен в себя. Автор очень просто рисует лица, у него есть свой особый прием: он лишь намечает удивленно приподнятые брови, широко раскрытые глаза, мясистый нос и рот, сохраняя в абрисе ликов выражение бесхитростной доброты, удивительно подкупающее во всех образах.

Черная линия в его манере играет первостепенную роль. Это скорее графический, чем живописный рисунок, но чуждый какой бы то ни было сухости. Художник свободно обрисовывает все черным мягким пластичным контуром, ни же он прорисовывает складки одежды. Их тщательно отмоделированные объемы могли нарушить связь живописи со стеной, поэтому мастер, передавая материальность ткани в драпировках, старается максимально обобщать форму, решая ее большими плоскостями.

Для того чтобы передать объем, он минимально использует полутон, умение владеть которым он раскрывает в письме ликов. Разбавляя красно-коричневую краску белилами, он достигает крайне благородного розового цвета. Светлый, ясный колорит лиц органически соотносен с их выражением.

Фигуры в сцене „Воскрешение Лазаря“, как и во всех остальных клеймах „Страстей“, укорочены (в пять голов), что присуще народным мастерам. Приземистые персонажи лишены утонченной изысканности. При всей стереотипности образов они и сейчас кажутся похожими на простых крестьян и ремесленников, которых постоянно видел перед собой мастер.

2. „Въезд в Иерусалим“ (76 × 64). Из-за того что по центру клейма проходит вертикальное бревно, набитое при ремонте сруба, сейчас можно рассмотреть только фрагменты этой композиции (илл. 49), которая была выполнена в привычной схеме древнего варианта, довольно долго сохранявшегося в украинском искусстве. Мастер только заменил изображение гор в пейзаже архитектурой, которая по форме напоминает кулисы предыдущей сцены, чем сохраняется единство архитектурных планов всего цикла. Идущая вслед за сидящим на осле Христом толпа состоит из разных по возрасту людей. Но так как это были ученики Христа, апостолы, автор сохранял то, что делало их похожими один на другого. Справа Христа встречает толпа горожан, и тут можно увидеть, как смело работал художник. Например, он мало обращал внимания на то, что у фигуры старика на первом плане велика рука. Его интересовал характерный тип длинноробородого еврея, которого, как и всех остальных жителей Иерусалима, он одевает в черную лохматую шапку.

Так как весь верхний ярус клейм находится на высоте почти 6 м, а размер голов равняется около 10 см, сделать лицо выразительным мастер мог, лишь максимально обобщив его черты. Одного горожанина он ставит в профиль, слегка выпячивает ему верхнюю губу, показывает его крупный нос и небольшие глаза, у другого, изображенного в три четверти, он искривляет в улыбке рот, делает чуть раскосыми глаза и прямой нос, что придает лицу растерянно удивленное выражение.

Чрезвычайно просто мастер рисует глаза; чаще всего он двумя или одной черной линией прорисовывает веко, делает два коротких полукружия снизу и затем кладет сероватую тень, ставя в середине таким образом полученной глазницы черный или коричневатый круглый зрачок с треугольным белком.

Автора клейма не смущает обилие черного цвета: он не стремится изобразить подробно форму головного убора, он сплошь заливая шапки черным, отчего расположенный высоко от глаз зрителя силуэт хорошо читается.

Черный цвет в Потельче играет большую роль. Его любят живописцы, и, что знаменательно, это любимый цвет в украинском народном искусстве. Художники высокой профессиональной культуры не пользовались так щедро черным цветом, как народные мастера, как крестьяне. В вышивках, в окраске хат, в коврах, он был незаменим; в крестьянском костюме он звучал всегда торжественно. Черный цвет обладает особым декоративным потенциалом: он усиливает красное, делает ослепительно белое. Потельчские мастера никогда этим не пренебрегали.

По той сцене изображения, которая просматривается, можно представить, что толпа в этой сцене была особенно многолюдной.

49
Въезд в Иерусалим.
Фрагмент. Клеймо 2

50, стр. 82
Тайная вечеря.
Клеймо 3

51, стр. 83
Омовение ног.
Фрагмент. Клеймо 4

Сохраняя присущую всему замыслу плоскостность, художник направляет апостолов и толпу навстречу друг другу таким образом, что первоплановые фигуры расположены параллельно кайме клейма, а следующие за ними (головы и их макушки) — диагонально. Благодаря этому создается ощущение, что они выходят из арочного проема городских ворот, нарушается статика, появляется движение. По всей вероятности, в сцене не было деревьев, обычно оживляющих этот сюжет¹⁹. Приверженность мастера „Страстей“ к архитектурному фону прослеживается во всех композициях. Он влюблен в архитектуру, нигде не повторяет одинаковых зданий, способен из небольшого количества элементов составлять самые замысловатые сооружения.

Верхний ярус клейм сохранился хуже других, и это затрудняет рассмотрение архитектурных планов. Вместе с тем уцелевшие фрагменты убеждают в том, что мастером строго соблюдался ритм вертикалей (башен и куполов), сопровождающий все сюжеты верхнего ряда „Страстей“. Часть из них, как, например, архитектура сюжета „Воскрешение Лазаря“, несмотря на разъединяющую колонку, органически воссоединяется с архитектурным сооружением сцены „Въезд в Иерусалим“, что создает естественный переход от одного действия к другому. Такая же архитектурная башенка фланкирует слева следующее клеймо — „Тайную вечерю“.

3. „Тайная вечеря“ (77 × 60). Это одно из прелестнейших клейм „Страстей“²⁰. Несмотря на то, что роспись имеет значительные повреждения, уцелевшие ее части позволяют составить о ней целостное представление (илл. 50). Как можно судить по сохранившимся фрагментам, тайная вечеря изображается тоже на фоне архитектурных сооружений. Христос и двенадцать апостолов расположены вокруг овального стола. Он покрыт белой скатертью и уставлен хлебцами, тарелками, ножами, ложками, большой жертвенной чашей и кубком. Все сидят на низкой скамье, которая напоминает крестьянскую лавку.

Апостолы и Христос образуют очень связанную между собой группу. И если в изображении сцены „Воскрешение Лазаря“ отсутствует внутреннее единство, несмотря на активное действие, на котором строится сюжетная ткань, то в „Тайной вечере“ художнику удалось создать очень

живую сцену, хотя сделать это было куда более сложно. В „Тайной вечере“ весь смысл сюжета заключен в символические формы, а автору, как истинно народному мастеру, был чужд мир теологической абстракции, евангелистская тема мало его волновала. Поэтому все авторские стремления свелись к тому, чтобы изобразить оживленную беседу за трапезой, скрепленную духовной общностью апостолов и Христа. В группе сидящих апостолов нет ничего, что могло бы внушить тревогу, насторожить. Мастер явно не думал о том, что воплощаемый им в живописи сюжет должен быть прелюдией трагедии; ведь ей, собственно, и посвящен весь цикл. В его „Тайной вечере“ есть естественность общения людей друг с другом, а сами персонажи настолько наблюдаются, что композиция несет в себе явные элементы жанровости. И здесь мы сталкиваемся, безусловно, с рождением нового подхода к человеку, возможного лишь в XVII веке. Нельзя утверждать, что заказчик преодолел схоластику средневекового мировоззрения. Искусство художника, отражающего его вкусы, во многом ограничено ею. И важно то, что ремесленник, играющий значительную роль в общественно-политической жизни страны, осмеливался по-своему толковать непонятые им мудрствования религии, всеми силами старался приблизить к себе, к своему разумению легенды, сохранявшие для него занимательность и увлекательность.

Скромный потельчский мастер стремился вдохнуть живую душу в неподвижные образы святых. Он их заземлял, наделял наблюдаемыми человеческими характерами, оживлял мимикой, чего ранее не знало украинское искусство. В отличие от известных изображений тайной вечери в этой композиции жестов нет. Руки показаны только у двух персонажей: у Иуды, держащего мешок с деньгами (не сохранились), и у молодого апостола, фланкирующего группу справа. Общение апостолов и Христа построено на выражении лиц (группа настолько компактна, что фигуры почти не изображены). Поворотами голов он осуществляет формальную взаимосвязь персонажей, сгруппированных вокруг треугольника Христос — молодой апостол — Иуда. Мастер показал духовный контакт между участниками трапезы: всем лицам придано просветленное выражение, в них много чистоты и внутренней цельности.







Пенебредить фигурой, отказаться от нее — вольность, постоянно допускаемая автором „Страстей“. Если его интересуют лица, он жертвует во имя выразительности типажа всем остальным. Экспрессивность метода — одна из наиболее симпатичных черт народного живописца.

В сюжете „Тайная вечеря“ можно смело говорить о попытке переосмыслить положительный образ в искусстве. Изображая апостолов, художник не мог идти по тому несомненно более легкому пути заострения и утрировки черт, которые помогают при обрисовке отрицательных персонажей. Автор себе это позволил только по отношению к Иуде: над ним он посмеивается. В сцене нет осуждения Иуды, нет ничего, что предвещало бы трагизм судьбы Христа, целомудренного и юного. Каждый из апостолов отличен; один из них улыбается, другой сосредоточен, но и здесь нет образов мудрецов, познавших нечто неведомое обычному человеку. В „Тайной вечере“ — символическом изображении жертвы, — прославляется, скорее, доброта человека, идея братского единства. Эта мысль господствует в композиции, ей мастер уделяет более всего внимания.

Мир материальных вещей еще мало интересовал художника: незначай нарисовал он необходимые атрибуты трапезы, избегая конкретности. Это сказалось и на архитектурном фоне, предельно условном, даже архаичном для XVII века. Архитектурные кулисы по бокам (их можно представить по сохранившимся фрагментам) не похожи на интерьер, обычно изображаемый в это время²¹.

4. „Омовение ног“ (77 × 60). Эта композиция сохранилась в таких малых фрагментах, что по ним невозможно судить о целом (илл. 51). Но удельвшие головы группы апостолов в верхней части изображения, голова святого, его поднятая рука и полуфигура Христа внизу все же дают право говорить о том, что и этот сюжет был задуман с тем чувством внутренней самостоятельности и независимости от образца, которое отличает все работы этого мастера.

Чтобы уместить все 13 фигур в небольшом клейме, он часть из них разместил на втором плане и самым необычным образом: из-за склоненных голов седых благообразных старцев просматривается то тут, то там пристальный глаз и часть прически второпланных лиц.

Черный контур, прорисовывающий лица и силуэты фигур, и здесь отличается пластической убедительностью и изяществом линий.

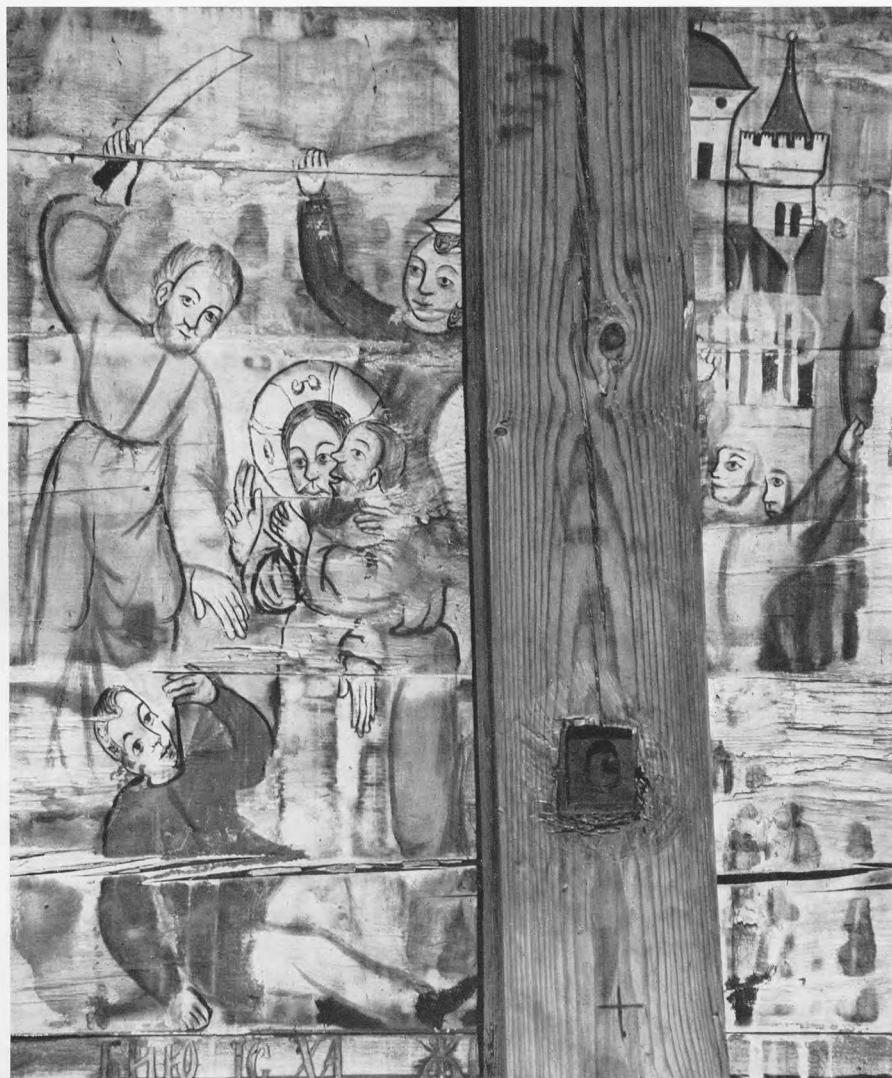
5. „Моление о чаше“ (74 × 74). Это клеймо утрачено почти полностью. С трудом просматриваются здесь две головы спящих апостолов, изображенных справа, и часть головы Христа — слева. По аналогии с известными украинскими произведениями XV—XVII веков в сюжете „Моление о чаше“ художники обычно вносили много элементов реального пейзажа.

Второй ряд

6. „Посрамление воинов Христом“ (81 × 61). В этом клейме представлен довольно редкий страстной сюжет (илл. 52). В Потельче он особенно интересен²². В страстном цикле, как уже говорилось, пейзаж, в отличие от росписей южной стены, иконно условен. Архитектурные планы не дают реального ощущения города и смотрятся как стаффаж. Неизвестно, как был решен пейзаж в потельчской сцене „Моление о чаше“; обычно в этом сюжете охотно нарушалась условность в изображении гор с лешадками, заменявшихся почти реальными холмами с деревьями, очень конкретной оградой²³. Иногда, когда воедино соединялись два сюжета — „Моление о чаше“ и „Посрамление воинов Христом“, — на фоне появлялись сооружения, напоминающие амбары²⁴.

„Огород“ за рекою Кедрон — место действия легенды — в потельчских „Страстях“ выглядит как огороженный деревянным частоколом со всех сторон двор с калиткой, через которую входят воины с алебардами. Часть воинов, посрамленная, лежит, а перед ними в сиянии мандорлы — Христос. Справа, за оградой, — здание. Благодаря удивительно красивому колориту все изображение (которое представлено крайне эскизно) выглядит как бы в пейзаже, в котором много воздуха и пространства. Сюжетная завязка в сцене почти потеряла смысл. Содержание явно не прочувствовано мастером. Он крайне общо написал фигурки воинов; ему важно было создать ощущение массы.





33
Целование Иуды.
Клеймо 7

Да и сам Христос в этом сюжете совсем не такой вдохновенный, как в „Тайной вечере“. Художник увлекся пейзажем, который, несмотря на всю скудость мотива, поражает своей живописностью. Христос в розовой мандорле, окантованной темно-красным и серым, хорошо вписывается в пространство; при всей условности перспективы оно кажется глубинным из-за контраста синего фона и белоснежной архитектуры (фон здесь читается только как небо). Двор для начала XVII века довольно дерзко закомпанован в прямоугольное поле клейма. Для того чтобы показать его замкнутость, художник сводит на нет часть ограды первого плана, что редко можно встретить в живописи этой поры. Так же как и в клеймах верхнего яруса, здесь архитектурные планы соединяют один сюжет с другим, создавая живописный и ритмический каркас всему ряду. Вместе с голубыми фонами он имеет большое значение, например в таких многофигурных композициях, как „Целование Иуды“, „Христос перед Каиафой“.

7. „Целование Иуды“ (80 × 61). В данном клейме изображен сюжет, который поставил трудные задачи перед мастером: надо было показать многоплановую композицию на маленькой площади. Сейчас невозможно восстановить полностью все детали этого изображения (илл. 53), но то, что сохранилось, говорит о смелых творческих находках исполнителя.

Художник создает паузы в этом насыщенном действии сюжета: он делит композицию на условные три части. В центре помещает Христа и Иуду, слева — Петра с мечом и раба Малха, справа — толпу и воинов. Для того чтобы создать больше пространства, мастер архитектурный фон располагает только с одной стороны — справа, а Петра приподнимает так, что фигура святого четко читается на светлом фоне. Пожалуй, рука с поднятым мечом, очень энергичная и выразительная, больше иллюстрирует сюжет легенды, чем ее мораль: „Все взявшие меч мечом погибнут“, явно неактуальную своей идеей непротолчения в годы национально-освободительной борьбы. Замечательно решен идейный центр композиции — Христос и целующий его Иуда. Автор для Иуды не жалел сатирических красок²⁵, не считаясь с анатомическими законами, он делает его первопланную фигуру значительно меньше Христа — Иуда и физически ничтожен. Добросо-

вестно автор прорисовывает его профиль, создавая характерный, несколько комический персонаж; вздернутый нос, выдающаяся нижняя челюсть, густые усы, маленькие глаза и низкий лоб должны были воплотить не столько индивидуальные черты человека, сколько стать отрицательным символом. Сатирические типажы явно удаются этому художнику. Они живут активной жизнью в его живописи, имеют пеструю шкалу образов, достигая иногда уровня обличения социальных пороков.

8. „Христос перед Каиафой“ (79 × 62). Христос в этой сцене (илл. 54) как бы потерян в толпе, поглощен ею. Художник здесь дал волю своей фантазии, рисуя восточный двор с массивным дворцом и высокой четырехскатной кровлей, с тоненькой башенкой, куполом и машикулями. Каиафа сидит на фоне громадной въездной башни под балдахином, в забавном голубом уборе. Петр, отрезающий от Христа, изображен на фоне черного арочного проема.

Разрушенная временем, эта сцена с трудом восстанавливается по сохранившимся фрагментам.

Для того чтобы обстоятельно изложить цепь предшествовавших трагедии событий, художник сохранял непрерывную последовательность повествования и тем, что в каждом ярусе методично, на одном уровне, в одной плоскости размещал все сцены. Этот ритм прервался с момента первых попыток постигнуть Христа.

9. „Идурательство над Христом“ (59 × 62). В связи с тем, что в ровный ряд страстных клейм вклинивается композиция „Успение“, этот сюжет заключен в примыкающий к окну квадрат (илл. 55). Слева на престоле под балдахином изображен первосвященник, в центре — Христос, окруженный толпой. Стоящий справа от Христа сует ему руку в рот, стоящий слева — тычет в него пальцем. Автор прибегает к указующим жестам, которые более всего должны были ориентировать зрителя в происходящем. Жестикулирует и Каиафа.

Унижения Христа в этой сцене чувствуются главным образом в его безропотно-растерянном виде; фронтальная поза, нелепо расставленные ноги лишают образ какой бы то ни было идеализации. Художник сознательно или интуитивно избегал изображать натуралистические подробности истязаний, хотя ими изобилвала апокрифическая литература²⁶.



54
Христос перед Каиафой.
Клеймо 8

55
Надругательство
над Христом.
Клеймо 9



56
Христос перед Авной.
Клеймо 10



Все здесь наивно, нет драматических нот, субъективное отношение автора к происходящему нивелировано. Если в сюжете „Целование Иуды“ оно четко читалось, то тут — неощутимо; положительные и негативные образы почти равнозначны. Мастер ушел от маэстатического отношения к богу, ему в малой степени свойствен иератизм. Пространственные задачи автор потельчских „Страстей“ в каждом отдельном случае решал по-разному, проявляя удивительную изобретательность. Он сохранял приверженность к тем нормам монументального стиля, которые казались ему национальными и противопоставлялись латинизирующей культуре католических храмов. Не зная законов перспективы и, вероятно, избегая иллюзорности в трактовке религиозных легендарных сюжетов, художник передавал пространство, не воссоздавая его глубину. В сценах „Целование Иуды“ и „Христос перед Каиафой“ определенную роль играет разновеликость сооружений второго плана: он сопоставляет массивные и хрупкие здания. В сцене „Надругательство над Христом“ все четыре основных персонажа заполняют собой первый план, поэтому, чтобы облегчить композицию, мастер пишет белым на голубом фоне, как бы растворяющееся в воздухе, уходящее вдаль войско с грядями копий. Подобным приемом пользовались иконописцы и граверы. Иконы в XVII веке были господствующим видом искусства, благодаря чему в монументальной живописи появилось много станковых признаков. Не ушел от них и святодховский мастер „Страстей“. Иногда кажется, что он сознательно следовал иконным образцам в своем приращении к четко ограниченному клеймом сюжету. Но его живописное дарование, воспитанное на народных декоративных основах, спасало его от каллиграфической изысканности деталей, от образного строя икон, приводя к оригинальным решениям.

10. „Христос перед Анной“ (64 × 73). Эта сцена (илл. 56) значительно пострадала от проникающей через окно влаги; по сохранившимся фрагментам можно составить лишь некоторое представление о ее композиции и колорите. Так же как и во всех предыдущих клеймах, она представлена на фоне архитектурных павильонов, которые фланкируются по бокам башнями. В левой части клейма архитектура написана на откосе окна, что подтверждает наблюдение Юрченко, заметившего присущую народным живописцам черту не воспринимать окно, как архитектурный элемент²⁷. Вся сцена построена на контрасте маленькой светлой фронтальной фигурки Христа, жалкой и растерянной, и темной, возмущенной городской толпы, обращенной к Анне, раздирающему свои одежды. Оживление, царящее среди горожан, передано мастером указующими жестами некоторых из них; здесь оно выражено более явственно, чем во всех остальных страстных клеймах.

Толпа кажется пестрой по составу благодаря разным головным уборам: это и белая высокая шляпа, снизу отороченная темным мехом, и красная с белой опушкой, и черный берет. За горожанами справа видны линии копий и белые шлемы воиска, как всегда эскизно намеченные автором на фоне архитектурных сооружений. Привлекает внимание фигура в красном жупане, бытовизмом облика отличающаяся от остальных персонажей „Страстей“.

Сцена выдержана в напряженном колорите: темные костюмы, черные, красно-коричневые и серые создают цельное декоративное пятно. Так как клеймо маленькое и расположено на большой высоте, это было немаловажным для художника.

Третий ряд

11. „Христос на судилище“ (75 × 61). По этому сюжету (илл. 57) можно проследить, как мастер, задумав страстной цикл в соответствии с нормами религиозного искусства, принятыми церковью, может быть, неожиданно для себя порывает с ними. Его авторская самостоятельность выводит это произведение за границы религиозной живописи.

Противоречия творчества мастера „Страстей“ особенно наглядны в сцене судилища, преисполненной того стихийного реализма, который, рождаясь в недрах народного искусства, способствовал преодолению условностей языка культовой росписи. Реальное содержание, раскрывшееся в религиозной легенде, воспринимается зрителем, несмотря на стереотипность иконографии. Это изображение имеет как бы две жизни — одну в цепи единого действия, связанного с описываемыми в цикле событиями, другую — совершенно независимую от них; в нем художник выступает как человек с определенными социальными убеждениями.

Сцена разделена на две половины: слева расположены Христос и войско, справа — Иуда и первосвященники. Один из воинов как бы толкает Христа по направлению к судилищу, и Христос, как и во всех предыдущих композициях, — беззащитен, пассивен и покорен. Его фигура воспринимается вместе с толпой воинов, выделяясь из нее только нимбом.

Первосвященники сидят за столом с Иудой на фоне грандиозного гражданского типа сооружения. В их обрисовке художник не пожалел сатирических красок. У зрителя не может быть сомнений — вершится неправедный суд, символом которого является мешочек с тридцатью сребренниками в руках Иуды, сидящего на первом плане.



57
Христос на судилище.
Клеймо 11

58
Христос на судилище.
Фрагмент





59
Бичевание.
Клеймо 12

Мешочек с деньгами явно подчеркнут в руках предателя; они играют большую роль в сюжете. Чувствуется, что идет беседа нечестных людей; впечатление оживленного разговора создают три руки двух жестикулирующих первосвященников.

Как и в „Тайной вечере“, в этой композиции фигуры действующих лиц почти не нарисованы, автор поглощен передачей образов, которые достигают такой необычайной сатирической силы, что выступают как обличительные характеристики его современников (илл. 50). Сколько хитрости, лукавства выражено в их лицах! Как виртуозно написаны головы в шапках с черной опушкой! И не беда, что рисунок фигур слаб, а два центральных персонажа будто насажены на одно туловище — в их облике много фарисейства, вы видите в созданных анонимным автором образах всю суть ростовщических, кабальных отношений в украинском обществе XVII века. Власть и сила денег, несправедливость и бесправие человека перед ними — такова тема этого произведения, значительно переросшая религиозный сюжет. Изображенный здесь художником социальный мир говорит о попытках мастера вывести искусство на путь изучения человека в его конкретной общественной среде. Для него уже важен не суд над Христом, не отвлеченно морализующий смысл легенды, а бессиленность и беззащитность слабого перед сильным, власть имущим.

Ноты социального протеста, отчетливо звучащие в потельчских росписях, в 30-е годы характерны уже и для украинской гравюры, где так же осуждается социальная несправедливость (Учительное евангелие, Киев, 1637, тип. Печерской лавры). Но в отличие от гравюр народных мастер осуждал не столько феодала, сколько ростовщика и торговца, от которого зависела судьба труженика. Убедительность гротескного типажа в рассматриваемой сцене поразительна. Каждый персонаж индивидуально мало характерен, но очень прозаичен и национален.

Интерес к выявлению национальных особенностей образа в украинской религиозной живописи пробудился еще в XVI веке. Произведения иконописи изобилуют изображениями представителей многих национальностей. „Страшные суды“ в годы национально-освободительной борьбы были наглядной демонстрацией бед мук, которые ожидают иноверца и вероотступника. В аду, в „тепные огненной“ художники не стремились представить порочные черты грешников. Они клеймили их, наказывая за религиозные симпатии, о чем зритель мог судить в основном по внешним национальным приметам персонажей. В середине XVI века такими опознавательными признаками были костюм и надписи²⁸, к концу XVI века можно было распознать национальности по их антропологическим особенностям²⁹, а в XVII веке по меткому

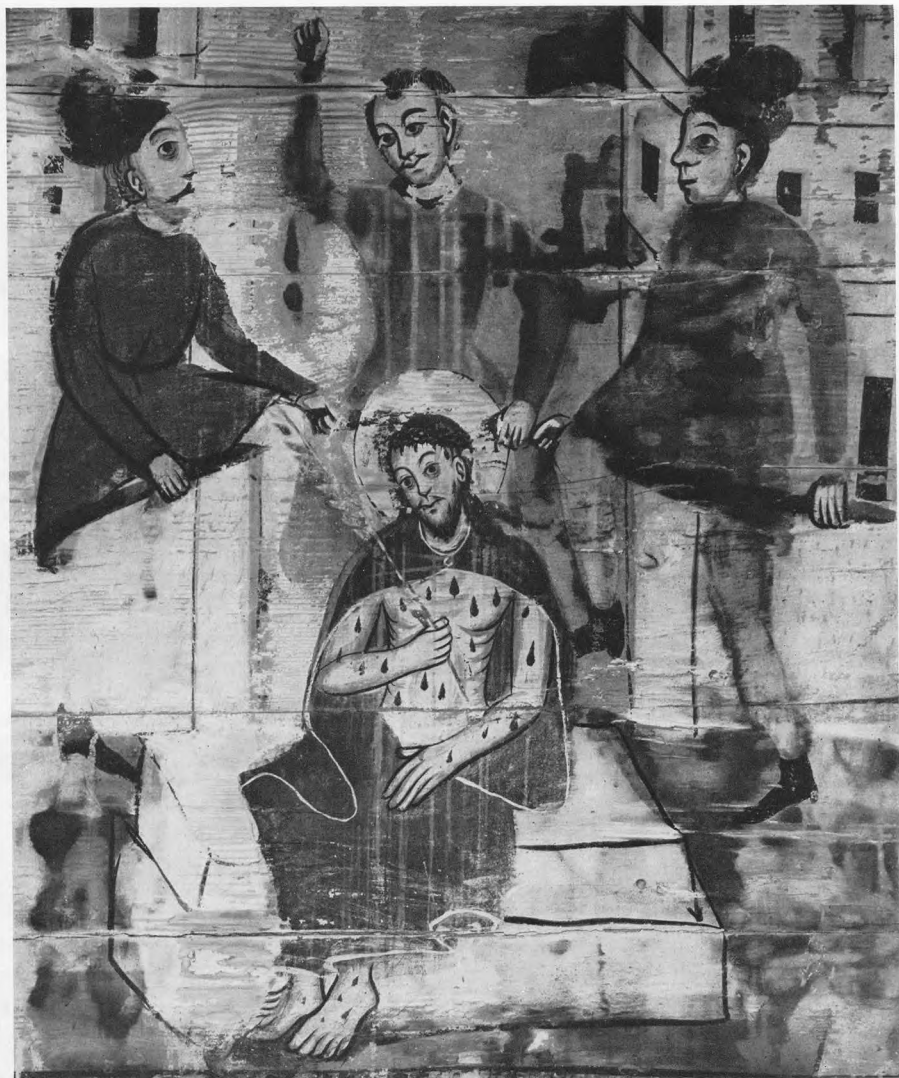
и яркому характеру³⁰. В Потельче первосвященники впечатляют своей гротесковостью: осуждая, автор смеется над ними. Его смех весел и задорен. Юмор присущ живописи всех украинских деревянных храмов³¹, он в них так же органичен, как в пасхальных и рождественских украинских школьных драмах, где трагический пафос тут же амортизировался иронией и усмешкой.

„Ты за кости бери смерть, товарищу сміло, берімося, бо на мені чомусь дріжить тіло, бо смерть хитра, щоб ся з рук наших не вирвала, а котрого з межі нас зараз не порвала“³², —

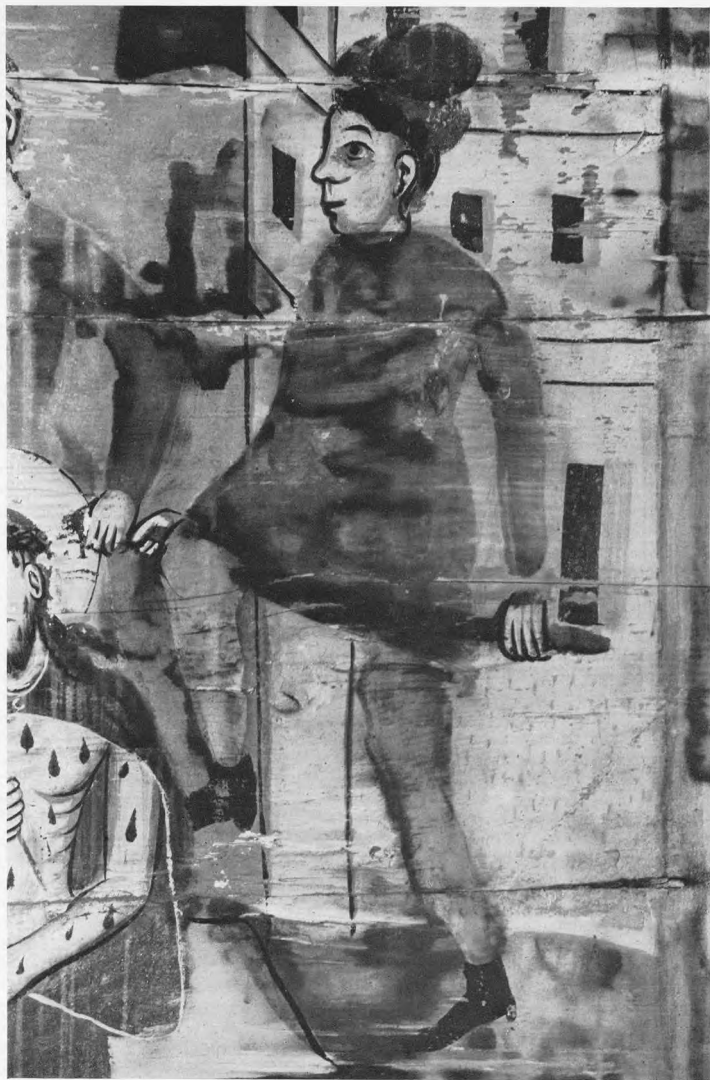
декламируют мальчики в пасхальном диалоге. Сочетание возвышенного с комическим — довольно специфический народный прием, его можно проследить и в росписях церквей, и в поэзии, и в народных картинках³³. В оптимизме и жизнеутверждении потельчского страстного цикла следует видеть характерную черту народного творчества³⁴.

Первосвященники выглядят очень эффектно: черной краской написаны их шапки, пейсы, бороды; черное мягко сплавлено, образуя глубокое бархатистое цветовое пятно, выделяющееся во всем страстном цикле. И лишь один из персонажей этой части клейма — рыжий, это — Иуда, он контрастно противопоставлен всей остальной группе. „Христос на судилище“ — пожалуй, самая лаконичная сцена ансамбля. В ней больше всего экспрессивности и особой подкупающей непосредственности. Здесь мастер снова убедительно показал свою независимость от образов и подлинников, потерявших в XVII веке свою непрекращаемую значимость.

12. „Бичевание“ (78×61). Все клейма, посвященные сценам предшествовавшим истязаниям, постигшим Христа, — многофигурны. В них художник передавал эмоциональную атмосферу события, не очень вникая в нюансы сюжета: Христос терялся в толпе, она его поглощала. Когда же мастер перешел к мукам, перенесенным Христом, он стремился рассказать о них подробно, основательно, так, как, может быть, слышал или читал в апокрифических „пассиях“³⁵, видел в иконах и в росписях. Он тщательно останавливался на пытках, которым подвергся Христос. Клеймо „Бичевание“ (илл. 59) имеет строго симметричную, несколько архаичную для XVII века композицию, в которой мастер все-таки стремился в фигурах передать движение. Бичующие, видимо, должны были вызывать какие-то конкретные ассоциации и поэтому у них намеренно будничные современные костюмы. В то же время здесь нет даже попытки передать пространство, перспективу, которая наблюдается, например, в аналогичном сюжете росписей церкви в Судовой Вышне (1636).



60, 61
Коронавание терновым
вещом.
Клеймо 13



В клейме „Бичевание“ фигура Иисуса противопоставлена окружающим ее отрицательным персонажам, что очень подчеркивает одиночество Христа. Живописец не скупится на изображение ран, которые часто в „пассиях“ даже подсчитывались. Жест приобретает тут особое значение. Композиция решена так, чтобы она была предельно выразительна и динамична. Самой ранней композицией „Бичевания“ в украинском искусстве можно считать фреску мастера Андрея в Троицкой часовне в Люблине (1418), где художник ввел в изображение смелое убедительное движение, энергичный поворот, экспрессивный профиль. В сандомирском кафедральном костеле фреска „Бичевание“ (1430) имеет статичную композицию, с подчеркнутой архитектурной симметрией. Аналогично на фоне условной стены с фантастическими небольшими башенками почти по центру закомпонована фигура Христа в одноименном сюжете иконы „Страсти“ (середина XVI в.) из села Угерци, около Лиски. Проблема пространственно решить композицию в этих памятниках еще отсутствует.

Но уже автор дрогобычской иконы „Страсти“ конца XVI века весьма необычно komponует „Бичевание“. При том что он строит клеймо по законам обратной перспективы, он стремится создать несколько пространственных планов: первый изображает столб и привязанного к нему Христа, второй — стену и воинов на ее фоне, третий, как бы возвышающийся над всеми, — Ирода, сидящего на троне. Попытка художника поставить перед собой новые задачи свидетельствует о том, что к концу XVI века в украинском искусстве созревали различные решения традиционных тем, которые шли еще в русле иконописного понимания формы. Обратная перспектива, золотой фон, уравнищенность масс правой и левой частей композиции придавали произведению ту монументальную значимость, которая отличала икону как особый вид искусства. Сравнение иконных и графических решений этого сюжета с монументальной живописью деревянных храмов XVI до XVII веков приводит к выводу о преобладании в стенописи плоскостно-декоративного начала. В иконах, гравюрах и миниатюрах проявляются попытки изобразить пространство.

В начале XVII века в иконах и гравюрах при передаче пространства мастера пользовались перспективой. Иногда она им была знакома не столько теоретически, сколько практически. И хотя перспективное изображение пространства стало достоянием многих художников, сохранялись еще и несколько видоизмененные традиционные композиции, не нарушающие принципиально основ иконной плоскостности. Нововведения почти не коснулись потельчской росписи. Образный строй потельчского „Бичевания“ существенно отличен от одноименного сюжета росписей церкви св. Юры в Дрогобыче, хотя иконо-

графически они близки³⁶. В обеих композициях Христос прикован к столбу, поддерживающему равновесие, прижимающие к нему арки. В Потельче белые стены, заполняющие всю плоскость клейма, и голубые просветы в арках создают ощущение пространства, не нарушая декоративно-плоскостного строя стенописи. А в Дрогобыче светло-серая архитектура на первом плане и темно-серая в глубине организуют пространство и служат выигрышным фоном для бледной, обескровленной и безжизненной фигуры Христа.

Потельчский Христос беспомощен, растерян, испуган, но его асимметричное лицо не выражает страдания, а израненное, с каплями крови тело не вызывает активного сочувствия. Красно-коричневые капли смотрятся, скорее, как орнаментальное украшение, так их много и так они условны. Лица избивающих Христа людей не только не отвратительны, а, напротив, симпатичны. Художник не утрирует типаж, а только его разнообразит. Жесты воинов как бы замерли, движение рук остановилось на пути, и зритель не чувствует силы удара, направленного на Христа. Мастер несколько абстрагируется, сознательно уходит от утверждения греховности людей, обычно иллюстрируемой Страстями. Его искусство глубоко гуманистично, оно призвано рождать веру в человека. Не поэтому ли сцены пыток Христа особенно красивы в цвете? 13. „Коронование“ (77×64). В этом клейме Христос изображен сидящим на двухъярусном белом подножии (илл. 60). Его тело ослепительно бело и так же, как в предыдущей сцене, в красно-коричневых каплях крови. Плечи и ноги Христа прикрывает багряница, окаймленная белым кантом. Три воина надевают на голову Христа терновый венец. Их темные силуэты вырисовываются на голубом небе в центре и на фоне белых башен по бокам (илл. 61). Белый цвет господствует в клейме, а красный выглядит очень насыщенным, оттененный зелеными деталями: зеленой сочной веточкой в руках Христа, зеленым терновым венцом, зеленой тульей шляпы воина. Навяное выражение лица Христа, просветленное, беззащитное благодаря зеленой веточке, приобретает особое лирическое очарование.

Использование цвета в Потельче и Дрогобыче³⁷, вероятно, связано с реликтами средневековой символики цвета, которые были еще сильны в XVII веке³⁸. Поневоле возникает аналогия с львовской школьной драмой Иоанникия Волковича, где мы читаем следующее предписание художнику, рисующему Страсти:

„Пристоит то заисте памяти чинити.
Внутр себе страсти Христовы выразити.
Толко нехай в том Воля Розуму слухает,
Различных фарб охотне нехай додават,
Треба червоною любви, зеленою красоты,

Черной покори, белой внутренней чистоты.
О пендзель ласки Божєа требає старати,
И так страсти Христовы все обмалевати“.

Драма, как уже указывалось, сохраняла те же жизнеутверждающие ноты, которыми проникнуты „Страсти“ Потельча:

„Все смутки, все скорби преч от нас отступите,
К нам все радости, все веселья зберите“³⁹.

Совпадение палитры потельчского мастера „Страстей“ и их идейного содержания со стихами почти буквально⁴⁰, но нет основания утверждать, что художник знал драму; стенопись и литературное произведение родились в одно время, в близкой среде и поэтому с таким единомыслием отражают духовный мир человека одной эпохи.

Четвертый ряд

14. „Пилат умывает руки“ (85×67). Это одна из наиболее жанровых композиций всего страстного цикла (илл. 62). Пилат, сидящий слева, не столько моет руки, сколько патетически жестикулирует, разводя их в разные стороны, хотя служанка и летит воду из кувшина в стоящую перед ним бочку. За Пилатом — грандиозное сооружение с куполом и крепостной башней. Справа представлен Христос, как везде, обездоленный и смиренный, окруженный воинами, общо и эскизно намеченными. Клеймо своими массами перекликается по диагонали со сценой „Приведоша Христа на судилище“, расположенной над ним, сохраняя тем самым декоративную слаженность ансамбля, характерную для Потельча. Простейшими средствами, прибегая лишь к помощи рисунка черной линией, мастер очерчивает хитрый профиль Пилата и его одежды; белую бочку он прорисовывает темно-красным цветом. Служанка одета в украинский национальный костюм — черную корсетку и белую намитку. В первой половине XVII века изображение в росписях народного крестьянского костюма — нечастое явление⁴¹ (мещанский и казацкий костюмы в ту пору активнее вводились в икону и роспись). В этой сцене много различий по сравнению с другими изображениями аналогичных сюжетов: обычно вместо бочки изображался таз, слугой был мужчина, а не женщина⁴². Несмотря на сказочность антуража, клеймо „Пилат умывает руки“ больше, чем другие, насыщено бытовыми деталями, в этом как бы выразилась любовь к крестьянскому быту, хорошо знакомому мастеру (илл. 63).

В святодуховской росписи мало этнографических подробностей. И хотя художник иногда преломлял легендарные события через мировоззрение ремесленника, он избегал полностью транспонировать мифологическую жизнь Христа в сферу будничной жизни и ее реальных отношений. Он во многом старался сохранить символическую публицистичность замысла и его гражданскую заостренность. В его творчестве постоянно боролись практическое сознание простого человека с православно-религиозной догмой. Часто его искусство восставало против отвлеченности религиозных идей, и тогда оно преодолеvalo условность традиционных норм; в таких случаях художник следовал народным представлениям о прекрасном, на котором он был воспитан.

Уже говорилось, что в „Страстях“ заземлен образ Христа, он даже не наделен иконографической исключительностью. Его лицо так же трогательно грустно, как и лицо женщины в намитке. Смягчены здесь и лица врагов Христа — воинов.

15. „Несение креста“ (83×58). Этот сюжет своеобразно преподнесен мастером (илл. 64). В центре клейма на первом плане представлен широко шагающий, согбенный Христос, несущий крест. Его фигурка значительно меньше всех других персонажей сцены. Задрапированная в темный красный плащ, ниспадающий тяжелыми складками, она хорошо читается на фоне пеших и конных людей и белой архитектуры за ними. Она кажется одинокой и униженной, что усиливается выразительным лицом Христа с задумчивыми, скорбными глазами.

В Потельче, несмотря на большую близость стенописи к иконам, не встречается иконная моделировка лица. Здесь мастер применяет светотеневую, мягкую лепку формы лица с постепенной растяжкой тона, с преобладанием света над тенью, и тактично, всегда продуманно, использует драпировки, прослеживающие объемы тела.

Отсутствие перспективных и глубинного раскрытия пространства в „Страстях“ легко могло войти в конфликт с иногда реалистическим пониманием художником объема фигуры человека. Но он не нарушает декоративно-плоскостного построения композиции, мысли в неразрывном единстве живописи и архитектуру деревянного храма. Чтобы показать в клейме „Несение креста“ толпу, художник пользуется своим излюбленным приемом, решая белое на белом, предельно все обобщая, почти не используя цвет; им он изредка акцентирует складки драпировок. Он избегает прописывать фигуры людей, лишь тщательно контуром прорисовывает головы лошадей. Цельность композиции не разрушается наивным стремлением мастера передать материальность креста, его деревянную фактуру, в чем он почти дословно подражает гравюру (илл. 65)⁴³. Правая часть композиции закрыта вертикальным бревном.



62
Пилат умывает руки.
Клеймо 14

63
Пилат умывает руки.
Фрагмент





64
Несение креста.
Клеймо 15

65
Несение креста.
Фрагмент





66
Прибавление к кресту.
Клэймо 16

67
Прибавление к кресту.
Фрагмент



16. „Прибавление к кресту“ (80 × 65). Эта сцена страстного цикла сравнительно поздно попала в украинскую иконографию и не носит того символического характера, который был присущ средневековой живописи. Лишь XVII век, возбудивший интерес к деталям и подробностям, утративший цельность идеалистического средневекового сознания, стал протокольно изображать все этапы процесса распятия. Упоенно повествует о них сяноцкая страстная икона, более сдержанно — стенопись церкви св. Юры в Дрогобыче.

Потельичскому мастеру, тесными узами связанному в творческом мышлении с образным строем фольклора, с его методами и приемами, органически чужд был натурализм, почти обязательный для подобной композиции. И поэтому в „Страстях“ церкви св. Духа нет менее драматичного сюжета, чем „Прибавление к кресту“ (илл. 66). Психологически в этом изображении все противоречиво. К кресту, диагонально расположенному в прямоугольнике клейма, пригвождается белый окровавленный, в белой набедренной повязке Христос. Его лицо гротескно, в нем есть некоторые черты иродовости — он странно улыбается, не выражая ни страдания, ни той просветленности, которая была в сцене „Коронование“. Мастер не стремился вызвать отчуждение у зрителя. Палачи Христа будничны и повседневы, а их жесты скорее говорят о житейской беседе, чем о том, что они осуществляют казнь. Они, скорее, напоминают персонажей из интермедий ка школьной драме (илл. 67). Фигурка сидящего справа изищана. Его серый костюм и черные ботинки на каблуках гармоничны по колориту, объединены с белым телом Христа и эффектным кирпичным цветом земли. Голубой фон, белый замок и зеленый костюм второго воина, который служит звонким камертоном, придают мажорный строй произведению, не соответствующий его драматическому содержанию. И только сосредоточенные лица женщин, фланкирующих темными силуэтами композицию, готовят прихожанина к следующему эпизоду.

Пятый ряд

17. „Распятие“ (90 × 63). Как уже указывалось, в отличие от большинства известных страстных циклов в Потельиче „Распятие“ не является центральным клеймом композиции и включено как равнозначный сюжет в ряд других (илл. 68).

„Распятие“ решено в виде апофеоза „Страстей“ и отличается особенной монументальностью замысла. К сожа-

лению, клеймо очень плохой сохранности, что, однако, не мешает реконструировать всю его композицию: художник пользуется в нем совсем не характерным для него высоким горизонтом; поэтому здесь много синего неба, а архитектурные сооружения изображены низкими и маленькими. На синем фоне как бы вырастают три распятые фигуры, из которых центральная — Христа — помещена на красновато-черном кресте. Тело Христа на этот раз не белое, а красноватое, пластично вылеплено и задрапировано набедренной повязкой. На голове его — зеленый терновый венок. В соответствии с избранной точкой зрения мастер — что не встречается более нигде в „Страстях“ — удлиняет фигуры богородицы, облаченной в темно-красный с белыми звездами мафорий, и Иоанна в светло-красном карминном одеянии (подобный цвет встречается только в нимбах композиции „Успение“). Стремясь к величавой простоте, художник добился и здесь выразительных силуэтов; с центральной фигурой Христа фигуры богородицы и Иоанна создают сопряженное композиционное единство.

В потельичском „Распятии“ нет таких эпизодов, как „проигрывание риз Христа“, „воины, спящие у гроба“ и других, часто сопутствующих ему.

„Распятие“ — самый торжественный сюжет в „Страстях“, но и здесь автор избегает высокопарного слога и „высокого штиля“: сотник Лонгин слишком лукаво нашептывает Иоанну, разрезая молчаливую неподвижность предстоящих у креста фигур; смерть, в виде головы Адама, скорее, напоминает традиционное изображение солнца. А капли крови на Христе и на кресте имеют вид орнамента, что не смотрятся кровью. Вообще символическая интерпретация ран была характерна для этой эпохи, она преобладала над натуралистическим их толкованием⁴⁴. Полоса скромного орнамента, близкого к травмам на поэмах, изображаемым на иконах, протянута понизу, вдоль всех страстных клейм пятого ряда. Его условные яркие цветы снова вводят зрителя в приподнято-оптимистическую атмосферу повествования, характерную для потельичского страстного цикла.

В „Страстях“ потельичского храма орнаменту отведено самое незначительное место. Он встречается всего в нескольких сюжетах: „Снятие со креста“, „Положение во гроб“, „Жены-мироносицы“, „Воины у гроба“. Это самые простые мотивы, полосы или розетки, состоящие из красных точек; чаще всего ими украшена набедренная повязка Христа, ткань, на которую его кладут, перевязки-рушники на гробу. Замечательно то, что эти неприхотливые узоры очень конкретны для Галиции, и все ткани, безусловно, вызывают ассоциации с бытовыми вещами, до сих пор встречающимися в крестьянском обиходе (плащаница, как рядно в „Снятии со креста“, рушники-полотенца в клейме „Воины у гроба“).

В украинской религиозной живописи интерес к орнаменту особенно возрос со второй половины XVI века. В монументальных росписях XV — начала XVI века им подчеркивались архитектурные элементы сооружений, выявлялись конструкции⁴⁵. В иконах XV — начала XVI века простыми орнаментальными мотивами украшаются рубашечка Христа-младенца, велумы, ткани на ложе богоматери („Успение“) и Анны („Рождество Марии“), платы („Спасы Нерукотворные“), набдеренная повязка Христа („Распятие“) и т. д. Они — самые незатейливые: плоды, две полоски и между ними волнистая линия, точки, образующие розетки, трилистники и пр. На позах обычно изображаются хвощеподобные кустики с красными ягодами, редко — лилии, тюльпаны.

Со второй половины XVI века начинается увлечение орнаментальным резным убранством иконостасов в церквях, что стимулируется применением лепных и резных орнаментов в архитектуре, орнаментальных элементов в книге (печатной и рукописной), привозными модными восточными и венецианскими тканями и т. д. Близкие мотивы проникают не только в иконостас, но и в икону, в стенопись, обогащаясь традициями народного творчества, идущими от росписей украинских крестьянских хат. Растительные элементы в декоре получают преимущество над геометрическими. В стенописи деревянных храмов появляется тенденция создать ковровый фон, напоминающий рисованные „килимы“ в интерьерах народного жилища⁴⁶.

Росписи Потельча в этом отношении совершенно не типичны. Они свидетельствуют о стойкости многих архаичных черт в искусстве первой половины XVII века и подтверждают нашу датировку памятника.

18. „Снятие со креста“ (92,5 × 59). Это клеймо очень плохо сохранилось, оно с большими осыпаниями и затеками; его правая часть закрыта брусом. Но по оставшимся фрагментам все же можно составить представление о композиции в целом (илл. 70).

Мастер „Страстей“ остановился на том варианте „снятия со креста“, в котором Мария с учениками укладывают тело Христа на плащаницу. Никодим и Иосиф еще стоят на лестнице, отчего создается впечатление о только что происшедшем снятии (илл. 71).

Певучести линии в страстных композициях Потельча присуща только двум сюжетам — „Снятию со креста“ и „Положению во гроб“. В „Снятии со креста“ плавная, круглящаяся параболическая линия связывает фигуры Никодима и Иосифа на лестнице, богоматерь и тело Христа. Такая замкнутость созвучна минорному настроению, которым проникнута вся сцена. Художник ушел от сухого перечня легендарных событий, от натуралистических подробностей, часто встречающихся в этом сюжете в иконах и росписях (например, вынимание клещами гвоздей из ног и пр.), чуждых психологии народного ма-

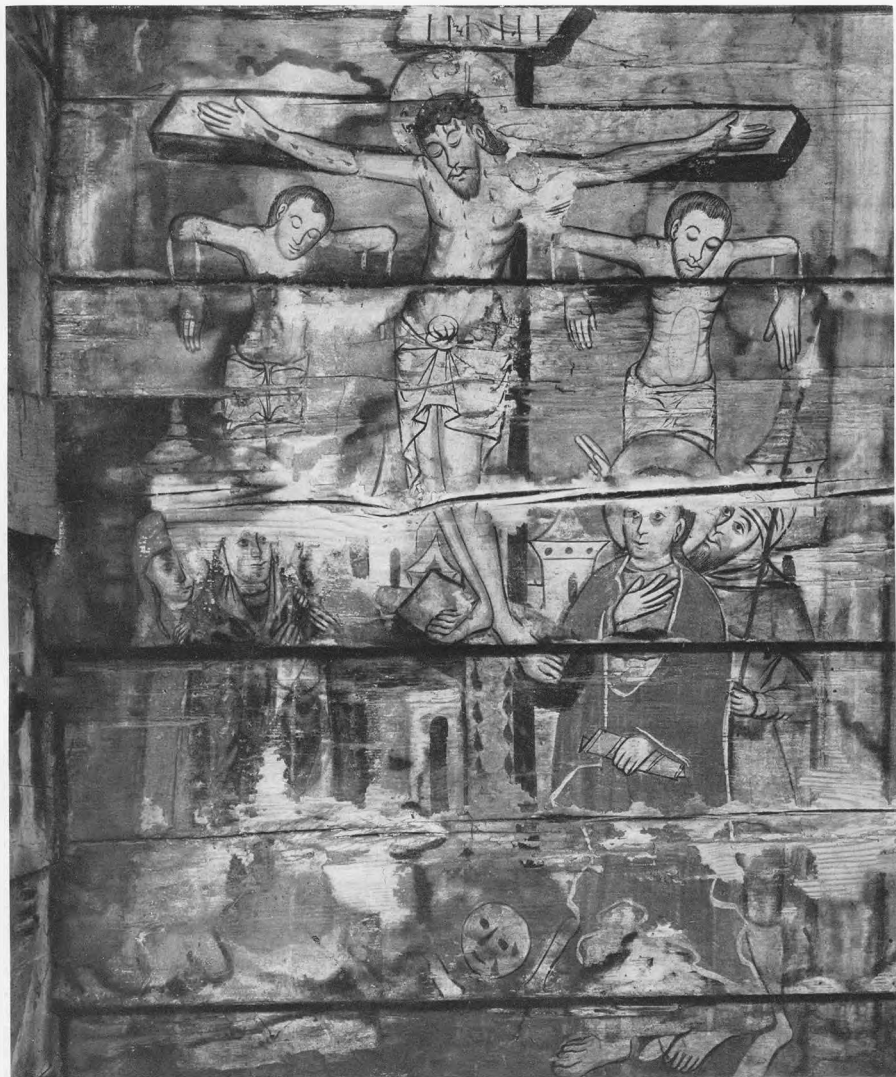
стера. Его ремеслу маляра (так по-украински назывался живописец) было свойственно своеобразное пуританство; его искусство, так же как и народное творчество, должно было быть поэтичным. И в этом он всегда проявлял последовательность. Глубокое человеческое горе — основная мысль сюжета: оно читается в пластике поникших, склоненных над мертвым телом фигур, в их едином скорбном чувстве. Белое, черное и голубое — те краски, из которых складается скупая гамма этой сдержанной и ритмичной композиции.

19, 20 „Положение во гроб“ (92,5 × 70) и „Воины у гроба“ (90 × 71). Оба эти клейма формально связаны друг с другом. Пещеры, где происходит положение во гроб (илл. 72) и где сидят воины у гроба (илл. 74), мастер изобразил в виде двух полукургий с чернотой зияющих глубин, в белых, освещенных солнцем, сказочно прекрасных скалах.

Белое, черное, голубое — и тут основные цвета изображения. Контраст черного и белого в „Положении во гроб“ достигает особой разительности. В черное, четкое по силуэту полукруглые пещеры вписывается на белой плащанице тело Христа; к нему, сливаясь с ним, склонились фигуры (илл. 73).

„Положение во гроб“ — одна из излюбленнейших тем в древнеукраинском и древнерусском искусстве. В нем самым искренним и непосредственным образом художники изображали материнское горе.

XV век оставил нам наиболее совершенное воплощение этого сюжета. В вышитых плащаницах и иконах мастерам удавалось добиться исключительной образной цельности. Тело Христа, неподвижное и безжизненное, подчиняло все фигуры; они были взаимосвязаны между собой и взаимообусловлены⁴⁷. В XVI веке была потеряна пластическая выразительность силуэта. Желание показать пространственные планы привело изображение к дробности, появлялись оттенки жанровости, снимающие строгий насыщенный драматизм сцены. В иконе „Страсти“ (с. Угерцы, XV в.), в клейме „Положение во гроб“ гроб с телом Христа помещен на фоне креста, поставленного между двумя склонами гор. Симметричность схемы, несколько сухой и назойливой, не снимается разновеликостью масс, образуемых фигурами в правой и левой части композиции. Мастеру не удалось нарушить неподвижную устойчивость фона, существующего независимо от основного действия — оплакивания. В иконе „Страсти“ в церкви Воздвижения в Дрогобыче XVI века проявилась иллюстративная тенденция: показан открытый гроб, крышка, лежащая подле, апостолы, опустившие в гроб укатанное в саван тело. Тема горя богоматери снята в произведении совсем. Группа женщин не определяет эмоционального воздействия клейма.



68
Распятие.
Клеймо 17



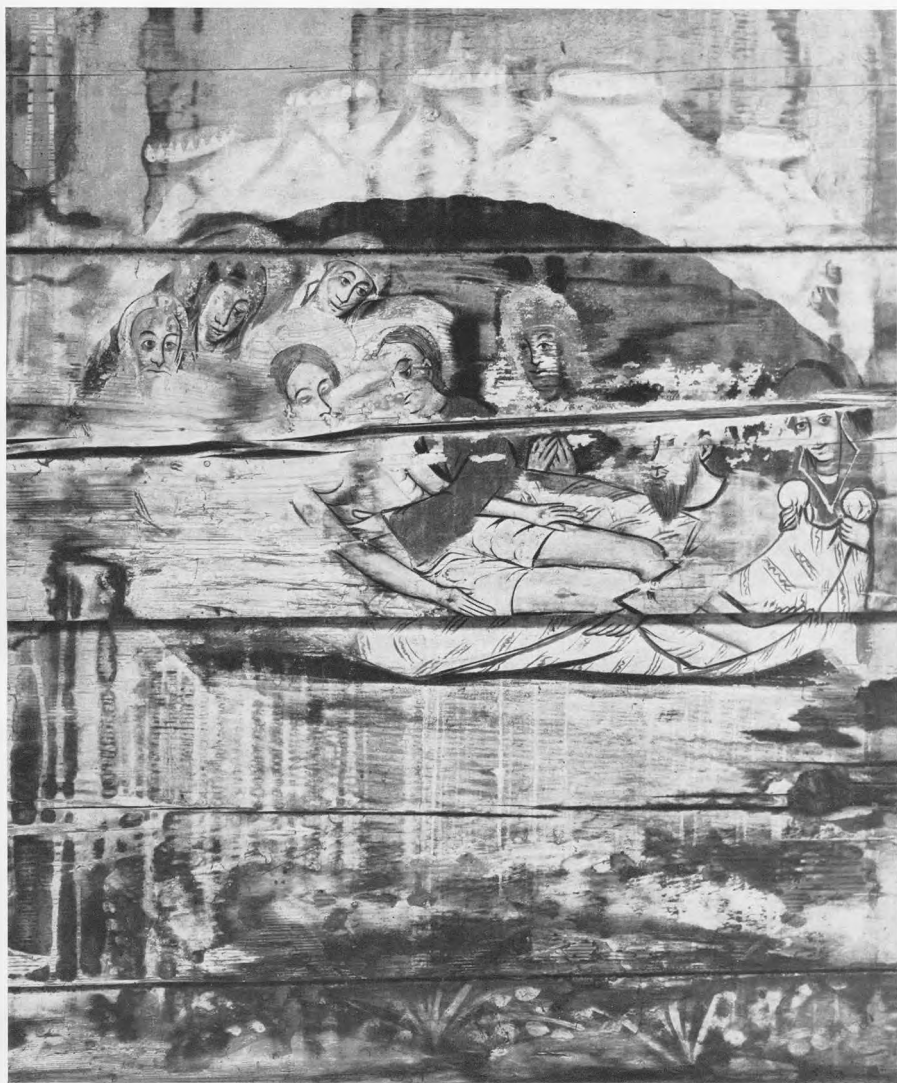
69
Распятие.
Фрагмент



70
Снятие со креста.
Клеймо 18

71
Снятие со креста.
Фрагмент

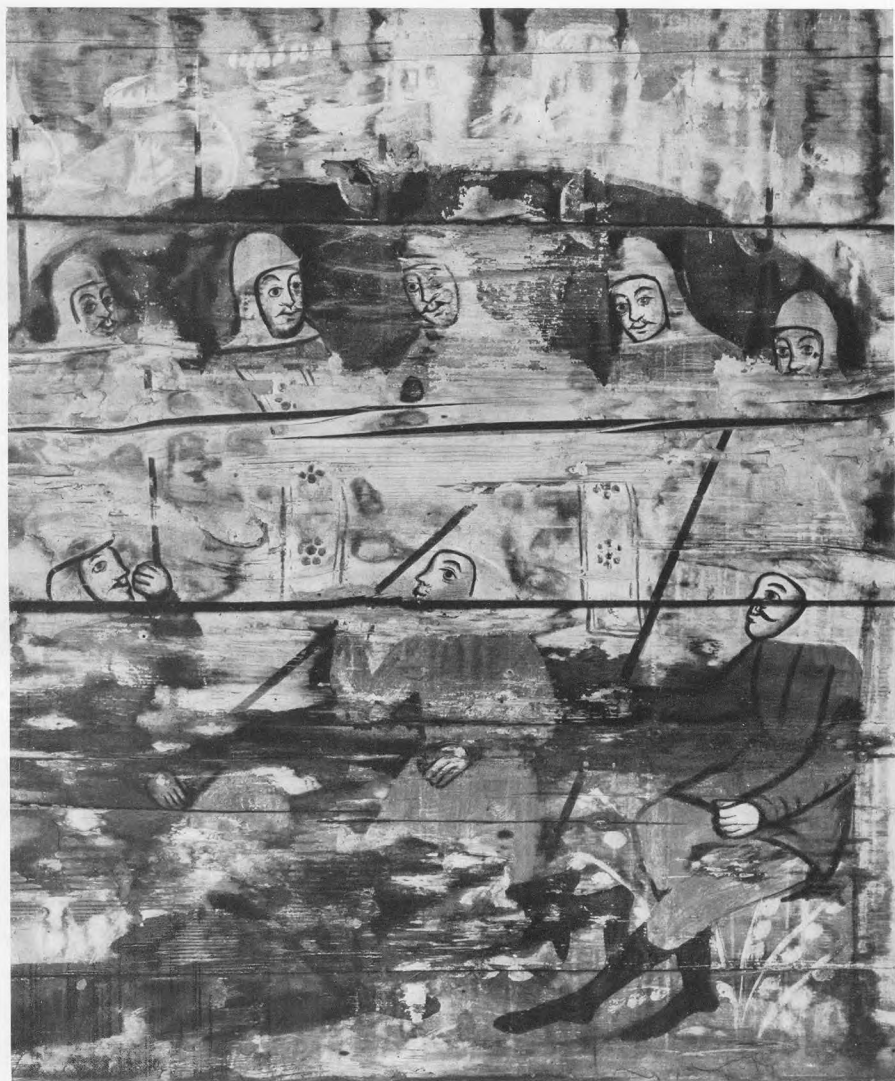




72
Положение во гроб.
Клеймо 19

73
Положение во гроб.
Фрагмент

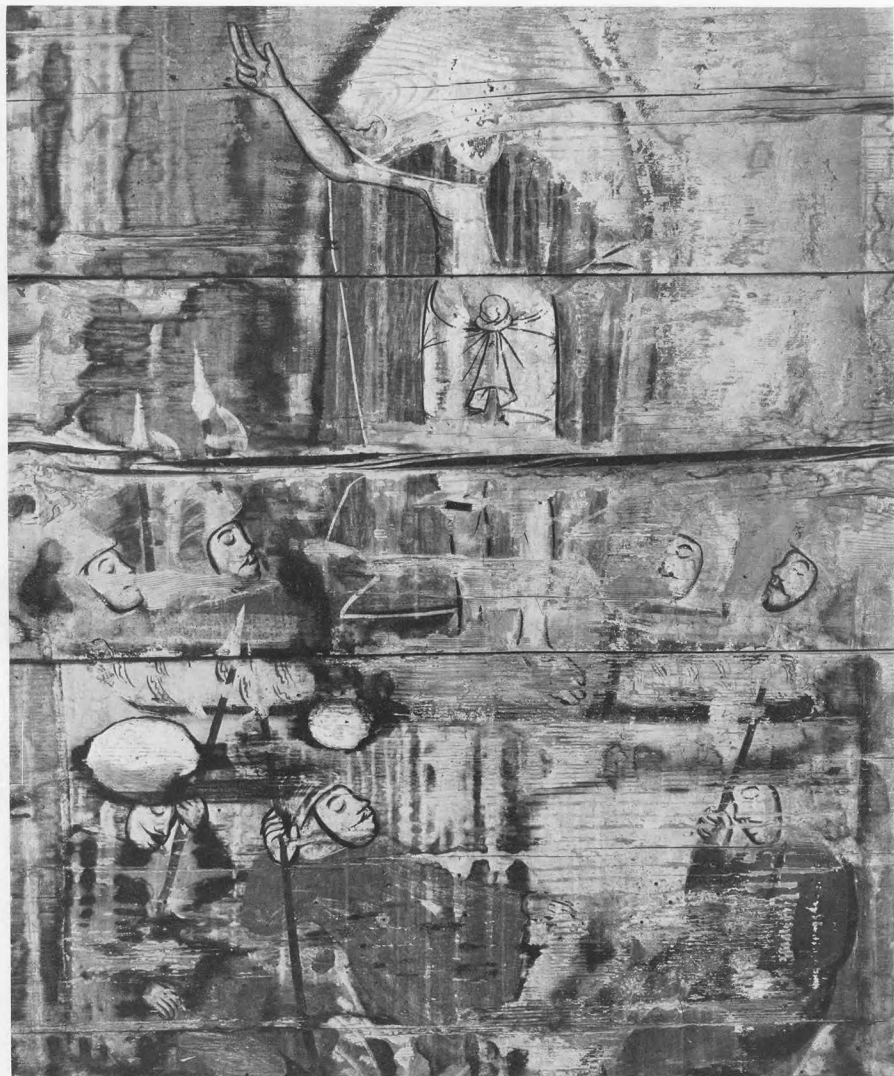




74
Воины у гроба.
Кляймо 20

75
Воины у гроба.
Фрагмент





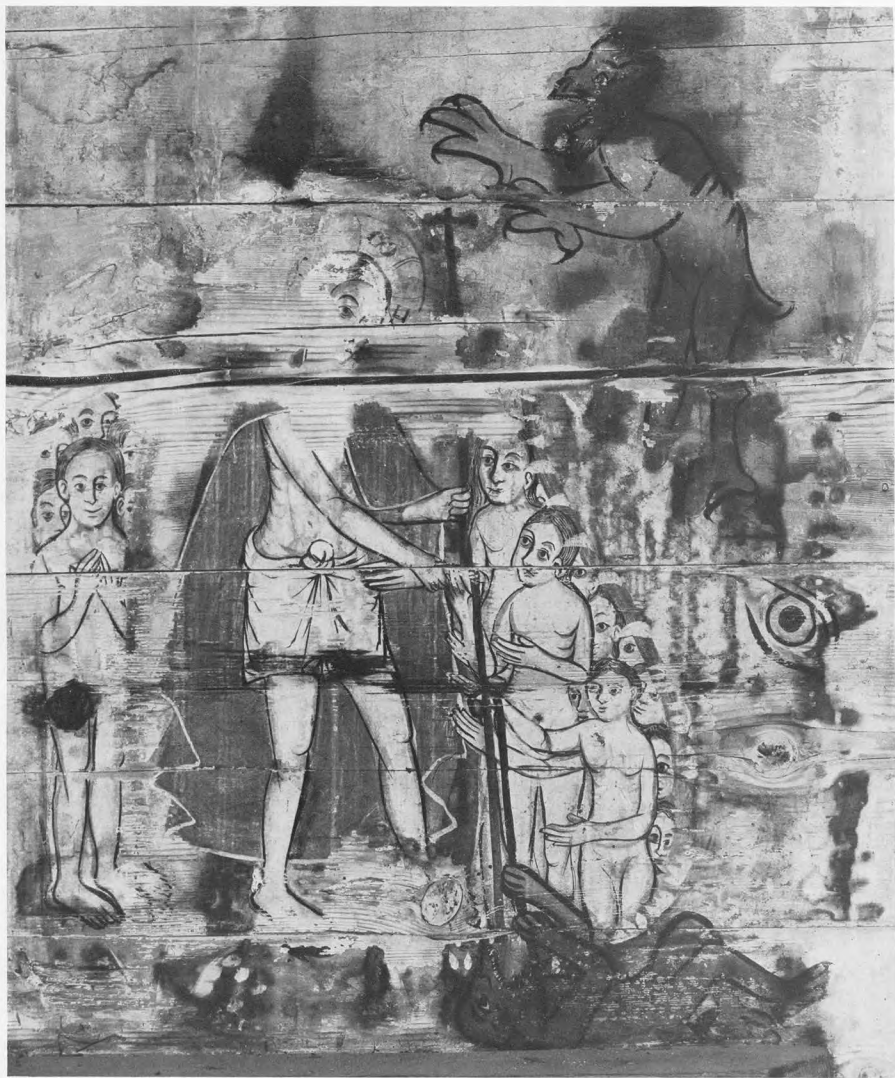
76
Воскресение.
Клеймо 21

77
Воскресение.
Фрагмент

78, стр. 118
Сочетание во ал.
Клеймо 22

79, 80, стр. 119, 120
Сочетание во ал.
Фрагменты







В XVII веке, как уже указывалось, тема „Оплакивания“ снова приобрела большое значение. Выраженный даже в самых символических формах сюжет получил особый смысл, всеми понятый и прочувствованный. В годы национально-освободительной борьбы переосмысливались религиозные легенды. Потелицкое „Положение во гроб“ обнаруживает некоторые точки соприкосновения с клеймом из иконы „Страсти“ середины XVII века из Сянока: тут и там то же полукружие черной пещеры, те же плотно стоящие вокруг гроба убитые горем фигуры. Но автор иконного клейма „Положение во гроб“ умеет организовывать пространство, показать сферичность пещеры, ее глубину, разместить в ней гроб и фигуры людей. Он разнообразит типаж, большое внимание уделяет объемам тела человека, драпировкам; его изображение жизненно и правдиво.

Потелицкий мастер идет другим путем. Он ничем не нарушает плоскостность стены. Образами народной фантазии веет от черной пещеры и гор с необычными лешадками, лишь самым слабым образом напоминающими иконные. Идея произведения выливается в самые четкие композиционные формы, в них нет ничего лишнего и случайного. Характеры, которые так занимают художника в других клеймах, в „Положении во гроб“ теряют для него всякий смысл. В плаче нет отчаяния, нет трагического пафоса. Тело Христа как бы обтекает фигурами скорбящих, линия светлого силуэта, предельно мелодичная, подхватывается ослепительными лешадками, легко и мягко выступающими на голубом фоне. Мертвый Христос в клеймах „Снятие со креста“ и „Положение во гроб“ наиболее поэтичен. Мастер достигает особого изящества в лаконичном и предельно скупом рисунке его лица.

Художник придавал мало значения символической окраске сюжета; он не ввел в композицию крест — выражение трагического апофеоза страданий Христа. До минимума свел он и нимбы, оставив их только вокруг головы Христа и богородицы. О человеческом горе он повествует с чувством глубокого пиетета, и поэтому тема скорби о близком приобретает здесь такие возвышенные формы (илл. 72). Эту тему мастера дублируют и в бабинце церкви.

Казалось бы, такой сюжет, как „Положение во гроб“ должен быть рядом с эпизодами „воскресения“, „женами мироносицами“ или „сошествием во ад“, но в Потелице мастер изобразил рядом с ним „Воинов у гроба“, сцену, редко встречающуюся самостоятельно.

Знаменательно, что художник в потелицких „Страстях“ упрямо нарушил условность, которой по традиции пользовалась икона и которая успешно привилась в гравюре, — он избегал совмещения нескольких одновременных действий в одном сюжете.



81
Повесившийся Иуда.
Фрагмент.
Клеймо 25



Он тщательно соблюдал календарность событий, обнаруживая несвойственную религиозной живописи педантичность, которая имеет для мастера определенный реальный смысл, так как дает ему право подробно рассказать о происхождении. Остановившая внимание зрителя на эпизоде „Воины у гроба“, он затянул действие и тем самым увеличил эффект композиции „Воскресение“, изображенной в соседнем клейме. Одновременно эта сцена дала художнику возможность сделать разрядку в патетической приподнятости стиля, присущей предыдущему сюжету и „Воскресению“. Но жанровую по сути тему он решил крайне осторожно. Формально он приблизил ее к „Положению во гроб“, даже несколько повторил композицию: аналогично черное полукруглые пещеры, в которой вокруг гроба расположились караулящие его воины. Яркие белые лещадки так же вырисовываются на голубом фоне; правда, в ритме фигур исчезла певучая линия.

Белый гроб с поперечно лежащими вышитыми рушниками, белые шлемы воинов, их яркие красные и зеленые костюмы, черные ноговицы и растительный орнамент создают необыкновенный декоративный эффект.

Живопись этого клейма имеет большие повреждения, поэтому трудно проследить его рисунок, но хорошо сохранившиеся лица воинов свидетельствуют о желании художника изобразить живого человека. Мышление автора „Страстей“ так же своеобразно, как и любого народного мастера: его привлекал человек не столько проявлением своих индивидуальных черт, сколько внутренней активностью характера, отличающей его от застывшего святого. Однообразный типаж (художник его, как всегда, воссоздает черной линией темпераментного рисунка) с чуть вздернутым носом, маленькими усиками и широко расставленными глазами наделен выразительностью невыдуманного человека. Лица воинов стереотипны, но эмоциональны. Зритель перестает замечать их неподвижность, они поразительно жизненны (илл. 74, 75).

Многие персонажи страстного цикла дают полное право говорить о демократизме искусства, проявившемся во внимании к простолыдину, в признании его вкусов; они открыли доступ в искусство непосредственности наблюдений, побуждавших религиозную концепцию. В искусство вторгалась живая струя народных представлений о художественном образе.

21, 22. „Воскресение“ (89,5 × 62,5) и „Сочествие во ад“ (89,5 × 63). Оба эти клейма (илл. 76, 78) так же формально взаимосвязаны, как и два предыдущих сюжета. „Воскресение“ в некоторой мере переключается и с „Распятием“, где имелась аналогичная тенденция удлинять фигуры.

Центральным персонажем композиции „Воскресение“ (илл. 77) является Христос, вставший из гроба. Светлое сияние хорошо очерчивает его фигуру в коричнево-красном плаще, выделяясь на голубом, ясном фоне. Востор-

женный апофеоз Христа читается в его позе, в импозантном изяществе силуэта, который мало свойствен его образу в других страстных изображениях. Но при этом лежащие в непринужденных позах у гроба спящие воины имеют бытовую и будничных вид (илл. 74). Никогда не изменяющее живописцу обостренное и жизнерадостное чувство юмора проявилось в смешных и наивных образах воинов. Произведение благодаря этому приобрело новое качество. Мастер, казалось бы, соединил несоединимое — пафос и гротеск — и сумел сгладить противоречие между формой и содержанием.

Жизненные нотки творений автора „Страстей“ наносили ущерб религиозной догматике церковной живописи, и хотя они непосредственно не отразили определенных будничных явлений, но привели к обмирщению легенд. Мастер их как бы тонизировал, низводя до уровня доступного простому человеку.

В широкой демократической среде XVII века возрос интерес к религиозному сюжету, его смело истолковали в соответствии с народными представлениями. Народная фантазия видоизменяла легенды, увлекаясь их трансформацией. Уже отмечалась склонность XVII века к чудесам⁴⁸. Апокрифическая литература, чрезвычайно распространенная в народе, помогает понять новую иконографию, наблюдаемую в живописи XVII века.

Сюжет „Сочествие во ад“ в Потельце не похож на традиционный. В нем, как и в других памятниках XVII века, ад изображен не в виде пещеры, а в образе чудовища, изрыгающего грешников (илл. 78, 79)⁴⁹. В такой интерпретации сцена приобретала тот фантастически-чудовищный аромат, который присущ сказке. Несмотря на большие повреждения, композиция этого клейма легко восстанавливается. В центре на фоне светлой мандорлы в красном плаще стоит в трех четвертном повороте Христос, обращенный вправо, в сторону открытой пасти чудовища, откуда выходят обнаженные грешники. Слева симметрично расположена также группа обнаженных людей. Христос правой рукой держит руку Адама, а левой, нехотя, без видимых усилий прозвоняет гиеноподобного зверя, лежащего у его ног. Над Христом повис другой зверь, устрашающий своими большими когтистыми лапами.

В отличие от остальных сюжетов клеймо „Сочествие во ад“ решено почти целиком как бы графическим приемом. Первоначальный рисунок сделан красновато-розовым цветом, которому отведена первенствующая роль, отчего вся сцена кажется красной, как бы отражающей зарево ада. Лишь в общем абрисе фигур введен дополнительно обычный черный контур. Белые обнаженные тела, несмотря на наивность рисунка и некоторую упрощенность, отличаются привлекательностью. Фигуру Христа можно назвать даже изящной. Она естественна, в ней есть своя гармония форм⁵⁰. Белые тела людей, белый силуэт фи-

гуры Христа на красном фоне плаща, голубое небо своим спокойствием и уравновешенностью противопоставлены чудовищам (илл. 80). Несмотря на то, что у них открытые пасти и большие когти, в этой сцене нет ничего драматического, что обычно отличает „Сошествие во ад“. Художнику не изменила просветленность взгляда и оптимистическое мировосприятие; весь страстный цикл он выдержал в границах веры в человека. И поэтому идущий по низу растительный орнамент не кажется чуждым даже и в этой сцене. Он органически подключен к светлому колориту росписи всей стены. Освещенная ярким солнцем, она кажется легкой и воздушной, несмотря на обилие мелких многофигурных сцен и насыщенность сюжетами. В страстном цикле автор очень четко проявил декоративную последовательность монументалиста.

23. „Жены-мироносицы“⁵¹. Сюжеты, расположенные под „Деисусом“, а также и нижняя его часть в конце XVIII века были записаны затейливым барочным орнаментом. Ими оказались сцены: „Жены-мироносицы“, „Иуда возвращает тридцать сребренников“ и „Повесившийся Иуда“. Их удалось обнаружить поздней осенью, когда отсыревшие стены сруба как бы проявили эти клеимы из-под позднейших наслоений краски. Лучше всего сохранился сюжет „Жены-мироносицы“, представляющий собой одно из самых поэтических изображений страстного цикла. Сцена расположена так, что большая часть отведенной ей площади занята голубым фоном. Им просто наполнено все произведение. Оно хорошо выделяет силуэты женских фигур: левые — темные, компактные, формально, силуэтами, связанные с изображением ада в предыдущей сцене, и правые — легкие, воздушные, преимущественно белые. Стоящий справа белый гроб открыт, его глубина черная, белое орнаментированное красным покрывало лежит на его краю. За гробом — ангел в белом облачении. Его крылья мелодично изогнуты в такт склоненной головы. В центре, в динамичном повороте, — восстающий Христос в широком белом хитоне. Правой рукой он благословляет, левой держит черный тонкий крест. Фигуры мироносиц сохранились фрагментарно. Частично уцелели голова и темно-красное одеяние богородицы; следы зеленой краски за ней — видимо, остатки костюма второй жены. Третья фигура не прослеживается. Несмотря на значительные утраты, можно отметить, что сцена отличается изяществом и несвойственной мастеру страстного цикла утонченностью изобразительного языка. Она, вероятно, несколько спорила с соседним сюжетом, отличающимся особой звучностью красок.

24. „Иуда возвращает тридцать сребренников“ (?). Полной неожиданностью является размещение под „Деисусом“ подобной сцены. Обычный в страстном ряду этот сюжет располагается перед „Несением креста“. Трудно с определенностью сказать, что заставило автора изменить

принятый порядок. Во всяком случае, оба сюжета — и „Иуда возвращает тридцать сребренников“ и „Повесившийся Иуда“ выглядят несколько еретически в отведенном им месте. Вполне вероятно, что автор (или заказчик) сознательно выделил в цикле тему предательства, злободневную в 20—40-х годах XVII века. От сцены сохранились лишь остатки, но и они дают представление о том, насколько она была интересной: слева — две руки (может быть, руки Иуды), справа — фрагменты двух гротескных голов в черных лохматых шапках с круглой красной тульей, в центре — уточненной формы красный кувшин и внизу — растительный орнамент. Вероятно, сцена по композиции могла напоминать правую часть сюжета „Христос на судилище“, где Иуда получает свои тридцать сребренников. Тем более что и в стенописи церкви св. Юры в Дрогобыче сюжет „Иуда возвращает тридцать сребренников“ построен по той же схеме. Рассматриваемое клеимо, видимо, было значительно сочнее в цвете, чем „Христос на судилище“. В нем большие плоскости черного и белого были обыграны ярким карминным красным цветом, отчего сцена приобретала броский декоративный эффект.

25. „Повесившийся Иуда“. Голова Иуды, висящего на ветке (?) с чертом на шее, — все, что осталось от последнего клейма (илл. 81). Черта потельчский Вакула „малевал“ с явным удовольствием. Он смешон и лукав, непременно велик и не страшен.

Несмотря на то, что последние две сцены должны были быть проникнуты морализаторством, мастер остался верен себе, сдобрил их обильной дозой юмора.

Успение богородицы

Центральное место на северной стене занимает „Успение богородицы“ (186 × 197), которое крупным квадратом вклинивается в страстный цикл (илл. 19). Уже отмечалось, какое политическое значение приобретала тема успения в XVII веке, когда она стала своеобразным символом восточнославянского единства. Наряду с этим был ополитизирован и миф о смерти богородицы. Сувенерный человек возлагал личные надежды на нее, связывая ее образ со своей жизнью и борьбой. Он перечитывал апокрифическую литературу, слушал акафисты⁵², смотрел школьную драму, источниками которой были рассказы и легенды о спасении грешников и заступничестве богородицы, начавшееся после ее успения. (Вполне оправданно помещение в Потельче рядом с „Успением богородицы“

композиции „Деисус“, в которой богородица выступает уже в роли покровительницы человека.)

Драме, акафистам, подробно истолковывавшим обстоятельства успения, сопутствовало большое количество его изображений на стенах и в иконостасах храмов. Древнейшее из них, видимо, находилось в Успенском соборе Киево-Печерской лавры, где еще Павел Алеппский видел, как „начиная от верху изображено „Успение богородицы“ и апостолы, восхищаемые в облаках: каждый апостол имеет при себе ангела“⁵³.

Часто в сцене „Успения богородицы“ отсутствуют летящие с апостолами ангелы, иногда добавляется эпизод с Афонием, которому архангел отрубил руки. В зависимости от композиции этот сюжет носит то торжествующий характер своеобразного гимна богородице, то его сдержанные, суровые формы подчеркивают скорбные ноты.

Ранний XVII век внес в икону „Успения богородицы“ много нового: конкретизировалось место действия, появились реалистические детали (гроб, завеса вокруг него, архитектура), усилилась динамика группы „Архангел Михаил и Афоний“. Художники стремились психологически решить композицию, объединив апостолов не столько ритмическим их построением, сколько общностью переживаний. Но в Потельче этот сюжет сохраняет признаки, присущие предыдущим эпохам, что, видимо, объясняется символической многозначительностью темы. Величавым спокойствием проникнута святодуховская композиция „Успения богородицы“⁵⁴: ее краски сгущены, драпировки отяжелены, в ней почти отсутствует движение, все замерло в торжественном безмолвии (илл. 19, 83). На высоком ложе возлежит уснувшая богородица. С поразительным лаконизмом нарисовано ее прекрасное лицо, отличающееся особой чистотой и привлекательностью. Голова богородицы — одно из самых поэтичных изображений во всем украинском искусстве. Она лежит на красной в кружевах подушке, мафорий ее орнаментирован звездами. Синие нижние одежды Марии и темно-красный мафорий четко вырисовывают ее силуэт на белой ткани (илл. 84). И само ложе, устойчивое, в неподвижных ниспадающих складках темно-красной драпирующей его ткани, смотрится весомым и значительным (тени на складках прорисованы черным). Фигура богородицы очень органически и тесно слита с поясным фронтальным изображением Христа в сиянии голубой мандорлы, представленным с душой богородице в левой руке. Его взгляд направлен на зрителя, а правая рука благословляет. Лицо Христа, в отличие от тонкого по цвету лица Марии, писано только сажей, отчего оно приобрело некоторую суровость. Расположенные по сторонам Христа два ангела в белых хитонах и красных гиматиях и киноварно-красный серафим над ним делают центр композиции патетическим лейтмотивом произведения. Выше представлена поко-

82
Успение

83
Успение.
Левая часть композиции



ленная фронтальная фигура вознесшей богородицы в мандорле на радуге. Апофеоз вознесения усилен гирляндой из ярко-красных херувимов. Над „Успением богородицы“ и над окном расположена поясная фигура святой Екатерины с поднятой правой рукой (51 × 50)⁵⁴.

Апостолы и святители стоят по сторонам ложа Марии, образуя три восходящих ряда. Их бесхитростные, добродушные лица и скупые жесты приложенных к щекам рук выражают тихую умиротворенную грусть (илл. 86—93). Лики четырех святителей, осененные киноварными яркими нимбами, горящие свечи, которые двое из них держат в руках, усиливают символическое звучание темы, играющей такую большую роль в замысле автора.

Перед ложем богородицы изображены маленькие фигурки Афония с отрубленными руками и ангела (утрачена). Фоном всей сцены служит белая стена массивных архитектурных сооружений. Белые фигуры седовласых святителей, белая архитектура очень облегчают верх этой росписи, в которой почти нет обычного голубого фона, так как его занимает голубая мандорла.

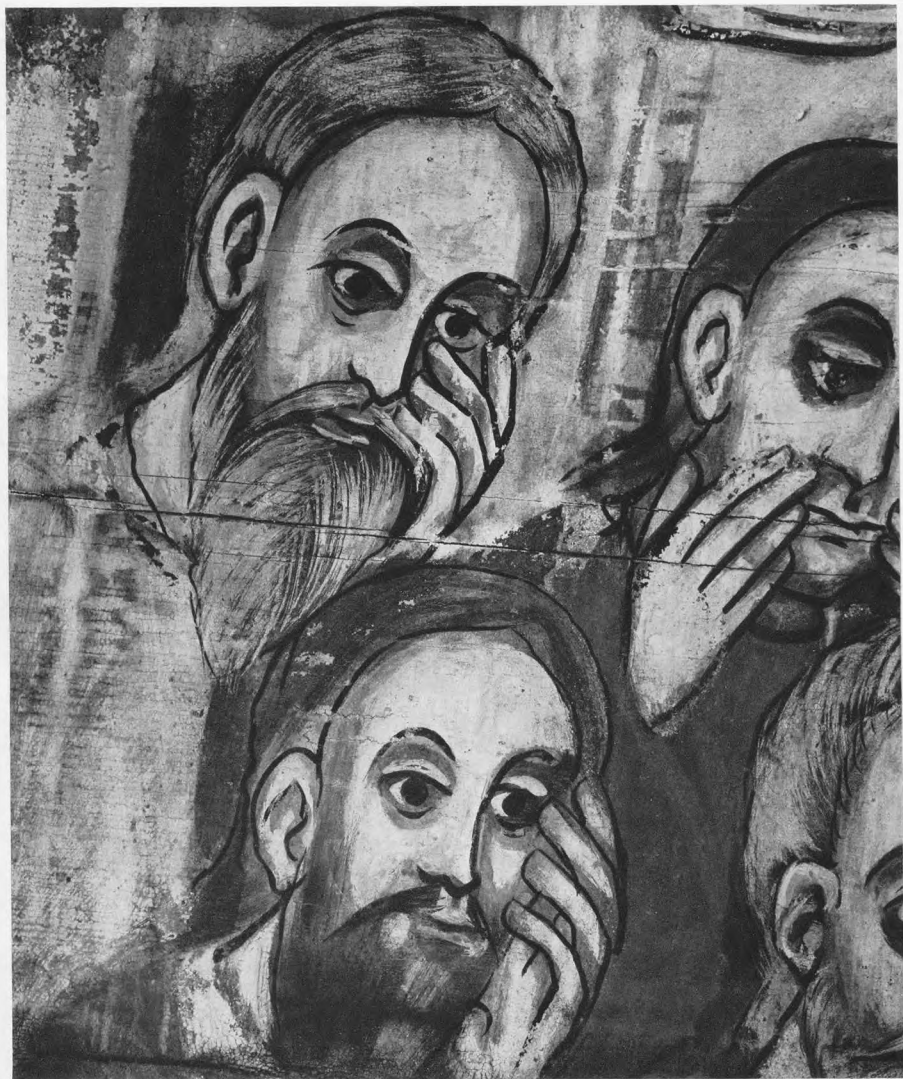


84
Богоматерь.
Фрагмент „Успения“



85
Богоматерь.
Фрагмент „Успения“

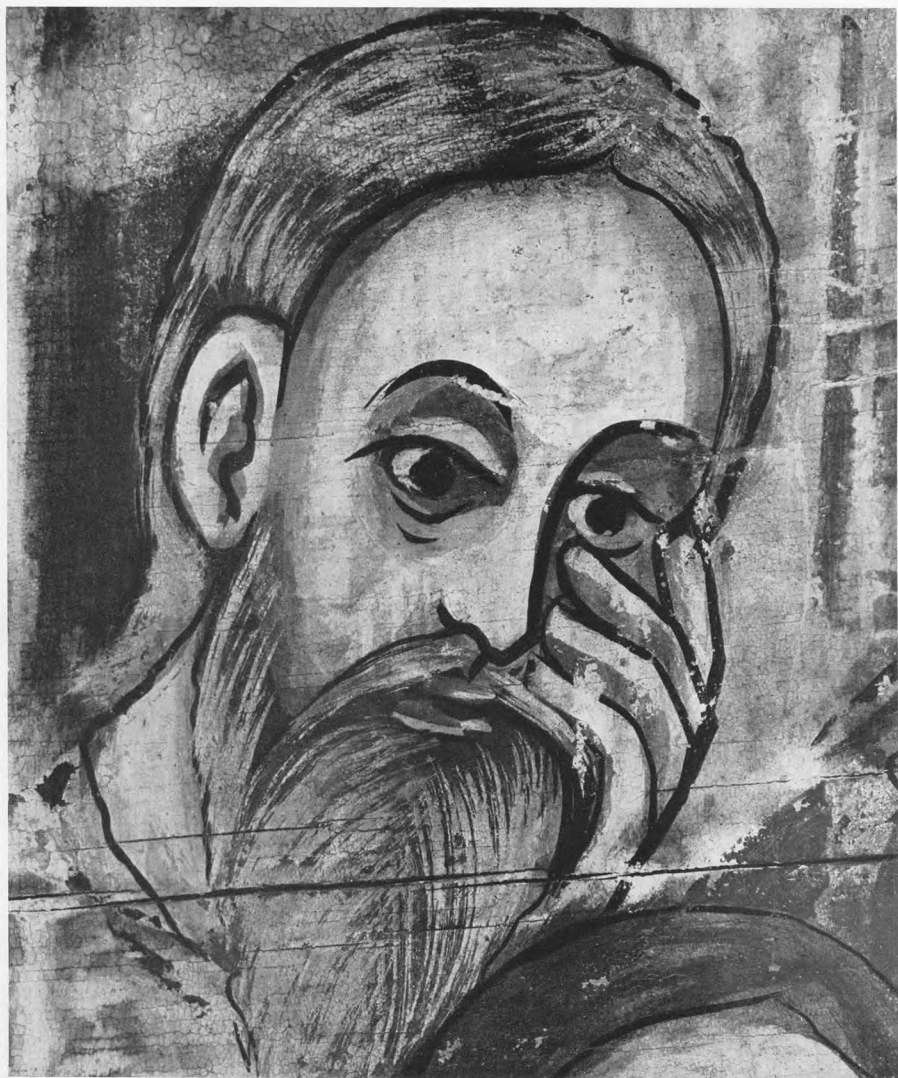


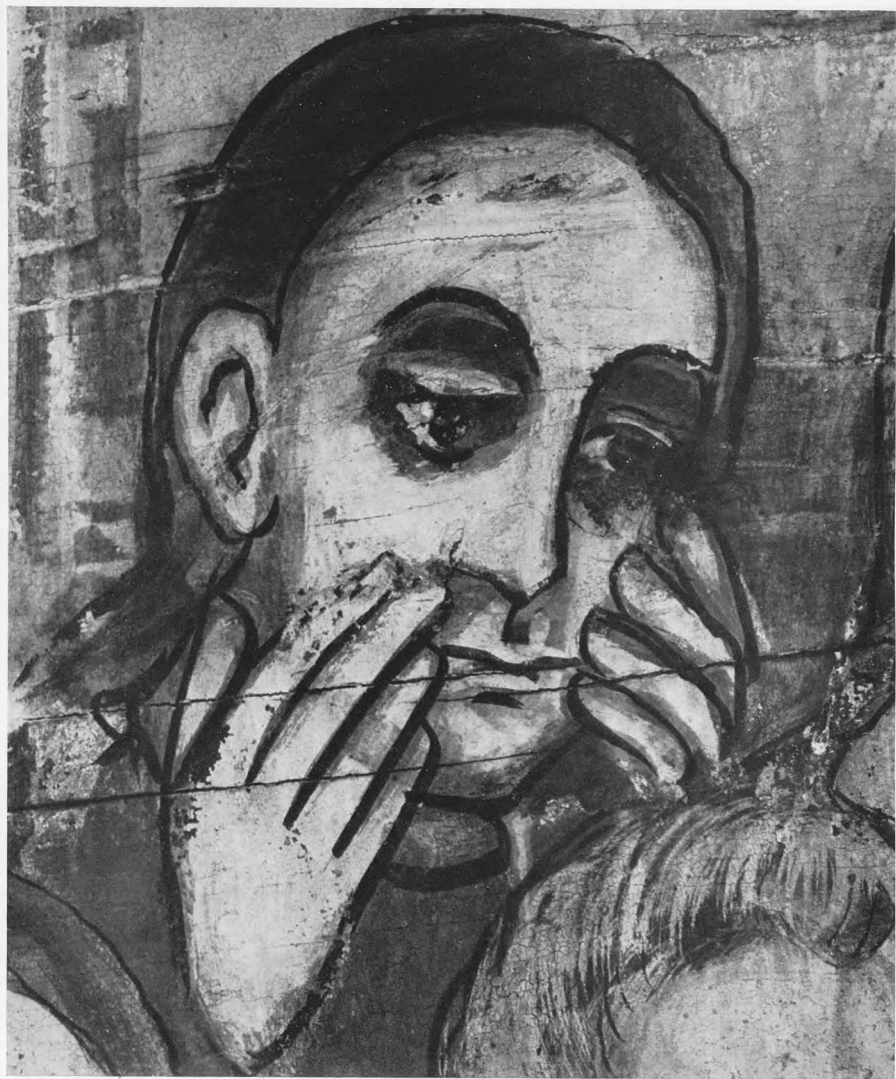


86, 87
Плачущие апостолы.
Фрагменты „Успения“

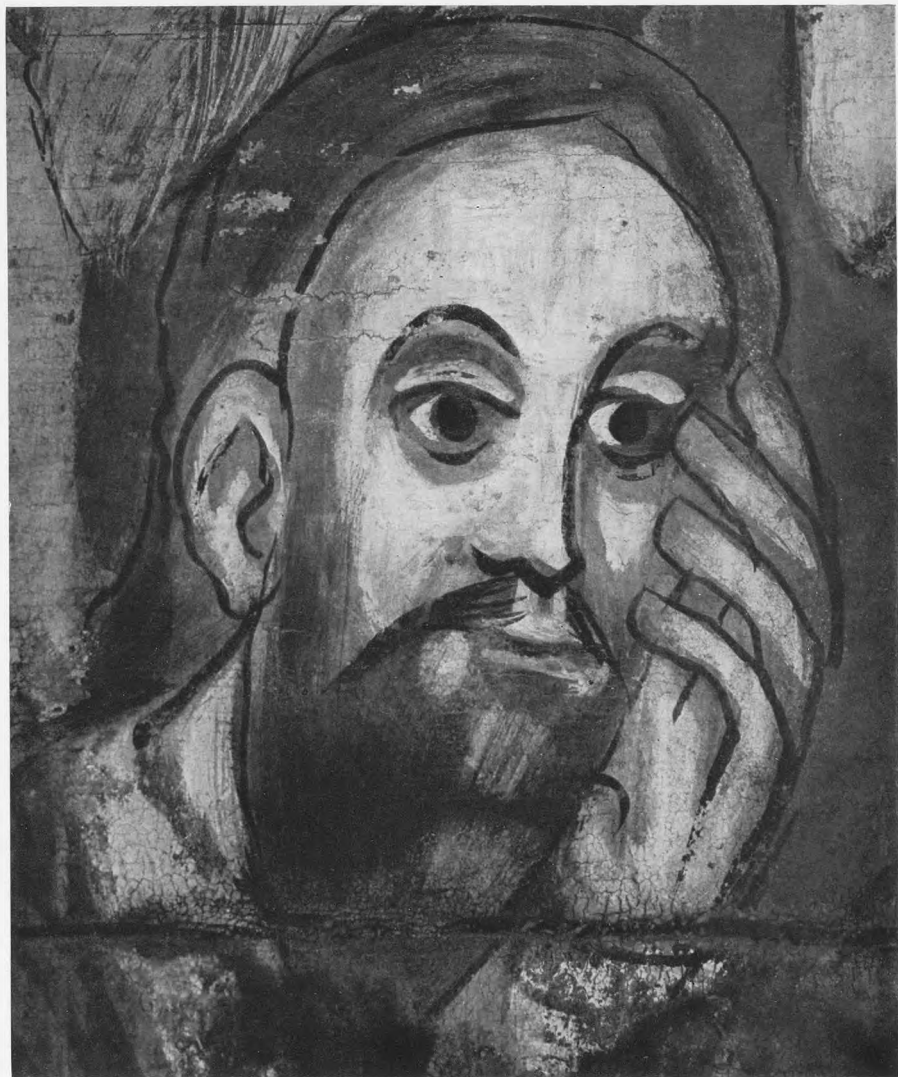
88—93, стр. 130—135
Плачущие апостолы.
Фрагменты „Успения“















Глубина пространства возникает в композиции вследствие перспективного сокращения архитектурных сооружений. К подобному приему мастера Потельича прибегли только один раз, и поэтому не совсем понятны его корни. Трудно предположить, что художники пришли к нему случайно. Скорее всего, они сознательно сохраняли традиционную плоскостность, которая облегчала им решение декоративных задач.

Композиция потельичского „Успения богоматери“ имела ряд особенностей, не наблюдающихся в современных ему других памятниках на эту тему: простотность построения фигур, ритм голов апостолов и святителей и их рук, направленных к центру, неподвижность фронтальной фигуры Христа, общая статичность. Она не вызывает прямых аналогий ни с иконами, ни с киевскими и львовскими гравюрами.

Это „Успение“ отличается наибольшей строгостью и иератичностью. Нельзя забывать, что оно находится в цепи тех четырех тем, на которых зиждется идея потельичских росписей: „Страсти“ — „Успение богоматери“ — „Богоматерь Печерская“ — „Воздвижение креста“. И лишь в таком контексте могут быть ясны принципы, положенные в основу замысла.

Высота композиции „Успения“ полностью соответствует высоте примыкающего к ней „Деисуса“ (без пророков). Кажущаяся ее продолговатость помогает взаимосвязанному прочтению этих двух сюжетов.

Деисус

„Деисус“ (317 × 262), в потельичской церкви занимает необычное место. Он размещен в виде триптиха на северной стене (илл. 20) там, где к нему должен был примыкать алтарь и иконостас. Скучная информация о стенах XVI — начала XVII века на Украине лишает возможности провести какую-либо аналогию подобного размещения этой композиции. „Деисус“ всегда в храмах располагался в самых ответственных частях — в триумфальной арке⁵⁵, в алтаре⁵⁶, в центре иконостаса, где воплощал его главную идею. В. Лазарев так объясняет значение деисусной композиции в средневековом обществе: „Идейный смысл композиции „Деисуса“ не подлежит сомнению. Эта композиция символизировала идею заступничества. Вот почему она приобрела такую широкую популярность в средние века, когда феодальный гнет ложился настолько тяжелым бременем на плечи трудя-

94
Деисус

95
Заставка. Гравюра из
„Беседы Иоанна Златоуста
на деяния апостолов“.
1624



щихся, что в их глазах „Деисус“ как бы воплощал последнюю „надежду отчаявшихся“. Мы имеем здесь дело со своеобразной формой средневековой религиозной утопии, вбравшей в себя социальные чаяния широких масс⁵⁷. Несомненно, отголоски средневековых представлений были еще очень ощутимы в XVII веке. Во всяком случае, потельичский мастер считал необходимым выделить этот сюжет на стене особым обрамлением. Художника не смутило формальное одиночество композиции на стене; напротив, он даже к нему стремился, чтобы показать, экспонировать „Деисус“ изолированно. Триптих помещен в рисованную архитектурную композицию, состоящую из трех арок, опирающихся на скромные белые колонны с капителями в виде круглых поясков. В центральной изображен Христос на престоле, ангелы, стоящие за ним по бокам, богородица и Иоанн, в левой — Петр, в правой —



Павел. В углах арок — типичное для первой половины XVII века украшение — рельефные (рисованные) треугольники. Это архитектурное обрамление венчается тремя пышными картушами, в медальонах которых изображены: в центре — „Распятие“, слева — пророк Моисей (илл. 100), справа — пророк Аарон (илл. 101). Можно найти определенное сходство между деталями, украшающими картуш (различные башенки), и обрамлением икон святодуховского иконостаса начала XVII века⁵⁸.

По мотивам они близки также резному каменному декору львовской архитектуры⁵⁹, гравированным элементам печатных книг⁶⁰, по манере рисунка голов пророков — иконе „Спас Нерукотворный“ (1623) из Радружа. Гвоздики, украшающие середину верхнего яруса между картушами, — единственный реалистический мотив потыльских орнаментов. Они напоминают многочисленные ксилографические заставки киевских изданий того времени (илл. 95).

Замечательной отличительной особенностью потыльской композиции является ее необыкновенная поэтичность, редкая для украинских деисусов, в которых изображение моления выдерживалось в несколько мажорной тональности. Все образы святодуховского „Деисуса“ проникнуты состоянием глубокой лирической задумчивости. Сидящий на престоле и благословляющий Спас по типу может быть близок многим украинским иконам, у него грустные карие глаза, светлый лик, излучающий доброту (в которую должен был поверить потыльский гончар). Рыжеватые волосы Христа, его серый хитон, голубой гиматий, резко очерченный красным, и голубой фон создают мягкое гармоническое созвучие колорита, в полной мере соответ-

ствующее образу Христа (илл. 96). Очевидно, здесь художник стремился не только показать благожелательность к людям богоматери, но и хотел видеть такие же качества и у Христа и у всех других святых. Они все должны были обнадёживать человека и тем самым укреплять его веру в себя, в свои силы. Может быть, поэтому в стенописи церкви отсутствует изображение „Страшного суда“ (оно есть во всех росписях деревянных храмов⁶¹), где Христос выступал в деисусном чине в роли судьи человека.

Престол, на котором восседает Христос, своеобразной формы, снизу украшен по бокам геометрическим орнаментом на темно-красном фоне⁶².

Светло-серые тона одежд богоматери и темно-серые Иоанна благородно сочетаются как с голубым гиматием Спаса, так и с темно-красной орнаментацией престола. Несмотря на то, что традиционными цветами мафория богоматери были темно-красный или синий, украинские мастера, в зависимости от избранной ими гаммы (а может быть, и от имеющихся пигментов), изображали богоматер в одеяниях, казавшихся им наиболее выигрышными в конкретных условиях. В иконостасе из села Наконечное (Яворов) в деисусном чине богоматерь одета в светло-охристый мафорий⁶³, в „Благовещении“ 1579 года. Федуска из Самбора⁶⁴ — в золотой. Можно упрекнуть потыльских мастеров „Страстей“ и „Деисуса“ в том, что они плохо знали анатомию человека, что их рисунок отличался несовершенством, но нельзя не отметить их безупречное чувство цвета. Мастер „Деисуса“, не смущаясь нимало, облачил богоматер в серый мафорий, напоминающий крестьянское невыбеленное домотканое полотно.









96, стр. 138
Богоматерь.
Фрагмент „Денсуа“

97, стр. 139
Спас.
Фрагмент „Денсуа“

98, стр. 140
Апостол Петр.
Фрагмент „Денсуа“

99, стр. 141
Апостол Павел.
Фрагмент „Денсуа“

100
Пророк Моисей



101
Пророк Аарон



102
Богоматерь,
Фрагмент „Девсуса“

104
Икона
„Христос Вседержитель“.
Начало XVII в.
Из церкви села Опка

103
Благовещение,
Гравюра из
„Апфологона“.
1619

105
Икона
„Христос Вседержитель“.
Начало XVII в.
Из церкви села Лыше



Прописанный красными тенями и окаймленный белым тонким кружевом с белой звездой, он кажется таким же нарядным и торжественным, как поповские ризы, которые в бедных приходах делались из серого полотна и украшались черной набойкой⁶⁵.

Облик богородицы близок представлениям о ней, сложившимся в апокрифической литературе: Мария „тиха ко всемоу, малоглаголива, скоропослушлива, благоприветлива, негневлива, почитающа, поклоняюшися всем ... не буюа, не величава ризами, благоумна, смирение по премногоу имущи ...“⁶⁶. В образе богородицы нет никакой исключительности и идеализации. Как в заступнице в ней подчеркнуто не то, чем она отличается от обыкновенной женщины, а то, чем она близка ей. Она демократична и повседневна. Ее светлое, с очень тонкой моделировкой лицо излучает спокойную умиротворенность (илл. 97).



Иоанни, чья фигура уцелела лишь по пояс, так же как и богоматерь, не столько молит Христа, сколько тихо и благодушно с ним беседует. Власяница Иоанна мастерски, очень свободно прописана сажей, без всякой попытки натуралистически передать ее материальность. Декоративное чувство живописного ансамбля у мастера триптиха сказывается в том, что крайние фигуры апостолов Петра и Павла, фланкирующие композицию, он решил темными обобщенными силуэтами, которые хорошо завершают группу (илл. 98, 99). При этом автор сохранил поэтичность образов, присущую центральным фигурам, и, пожалуй, самым проникновенным персонажем „Деисуса“ у него получился Петр. В его образ он вложил особенно много чувства. Его лицо с розоватыми притенениями самое белое, он как бы весь белоснежен; у него седые волосы, усы и борода. В нем много наив-

ности, чистоты и доброты. На его светлый хитон наброшен темно-красный с белой каймой гиматий. В правой руке он держит белый ключ, а в левой — бархатно-черную развернутую книгу. Евангелие в черном переплете не встречается ни в одном из известных нам памятников живописи. Но черный цвет нужен был художнику, и он смело не посчитался с образами. Черный цвет сделал глубокими и значительными серый, красный и голубой, он оттенил просветленный образ Петра, его седые волосы и белую руку. В данном случае имеет место та приверженность к черному цвету, которая обычна для творчества народных мастеров. Черное служит мастеру необходимой доминантой и несколько не нарушает светлой гаммы „Деисуса“, в котором преобладают белые и голубые цвета, определяющие общий колорит этой части стены (белая рамка, белые нимбы, светлые лики, руки и ткани).

106
Апостол Петр.
Фрагмент „Денсуса“

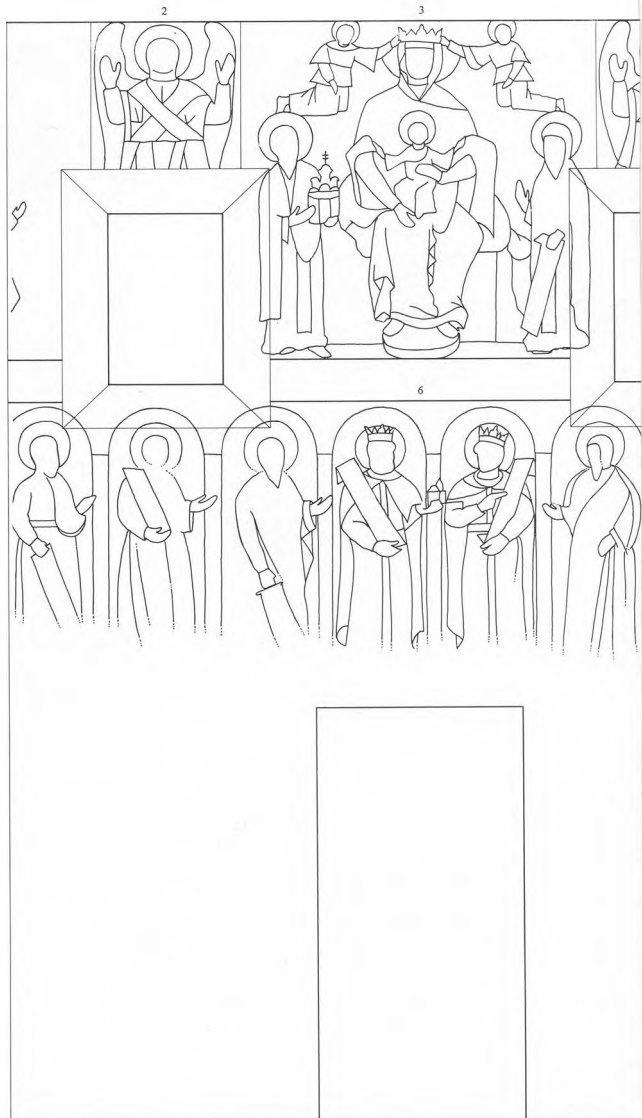


107
Икона „Страсти“.
Начало XVII в.
Из церкви села Сколе.
Фрагмент

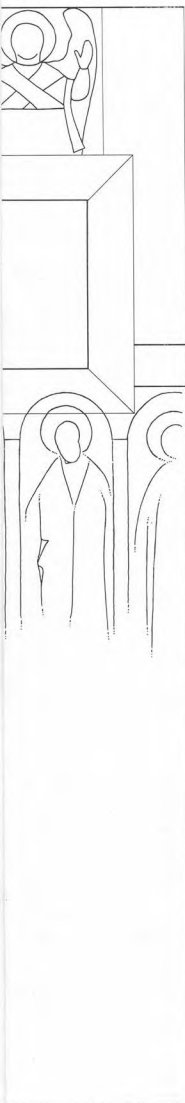


108
Роспись и резьба портала
иконостаса церкви св. Духа.
Фрагмент

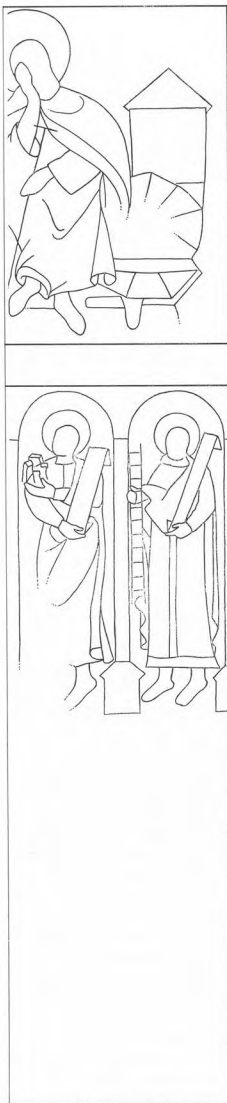




4



5



109
Схема росписи
южной стены

1 Жертвоприношение
Авраама

2, 4 Архангелы

3 Богоматерь Печерская
с Антонием и Феодо-
сием

5 Илья-пророк в пустыне

6 Пророки

„Деисус“, по замыслу автора, должен был быть самой лучезарной композицией, и он украсил его орнаментом, который выделил его среди других изображений, сделал праздничным и привлекательным. Орнаментирован престол ромбовидными геометрическими фигурами⁶⁷ (илл. 102), напоминающими упрощенные ковровые тканые мотивы, встречающиеся в молдавских, подольских и галицких килимах. Они характерны для произведений начала XVII века (илл. 103—105). Украшены трогательным орнаментом: рисованные черным с белой серединкой листья в виде хвостиков тянутся вверх в доль колонн аркатуры⁶⁸ (илл. 106), а базы их декорированы розетками из пяти мелких ромбиков и крупной черно-белой геометрической фигурой, имитирующей квадрат⁶⁹. Рассматривая „Успение богоматери“ и „Деисус“, их образы и живописную технику, можно с полным основанием говорить о новой жизни человека в религиозном искусстве начала XVII века. Если в XVI веке техника живописи диктовала приемы, которыми писались лики святых, то святодуховская стенопись обнаруживает необыкновенную живописную свободу: мастер пишет лик в строгой зависимости от создаваемого им образа человека. Существенно, что в XVII веке появляется цветовая характеристика человека, которой, безусловно, уделяется много внимания. Объем лица моделируется цветом в соответствии с замыслом художника: появляются Blondины, шатены, бронецы; у них различны не только цвет глаз и волос, но и цвет кожи. Каждый из персонажей триптиха имеет свой цвет глаз: серые — богоматерь, светло-карие — Спас, темно-карие — Иоанн. Рыжеволосый Христос писан розовато-серым цветом с рыжеватыми полутонами и серыми (жидкая сажа) тенями. Общо, мастеровито сделаны у него волосы, сначала покрытые рыжевато-оранжевым, а затем мазками сухой кисти, черным прописаны пряди волос, борода и усы. Просветленная фигура Петра не имеет темных теней, лицо его, так же как и руки, построено на градации розо-

вато-телесного цвета, волосы прорисованы белильными мазками по розовой основе. У усопшей богоматери в „Успении“ тени залиты коричнево-розовым цветом с тончайшими переходами полутонов. По данным одного из апокрифов, богоматерь, как в потельчском „Успении“, была „смагла лицом“, имела „черни брови“, „нос похилен“, „лицо долго“, „персти долги“⁷⁰. Как известно, рукописи подлинников на Украине не найдены, и, вероятно, в то время когда „Эрмини“ Дионисия Фурноаграфита в значительной степени отстали от художественной практики, художники пользовались не только образцами, но и апокрифическими литературными памятниками, близость к которым в большой мере обнаруживают потельчские авторы.

И у других мастеров потельчской стенописи встречается разнообразие живописного облика людей. Материальный мир постепенно познавался живописцами, и они, в меру своих сил и возможностей, отражали его в своем творчестве. И поэтому потельчские живописцы часто там, где это не мешало их декоративным задачам, не отказывали себе в удовольствии сделать драпировку мягкой и послушной, подчеркнуть ею формы тела, обнаружив свою любовь к живому человеку, обладающему плотью и кровью. Плохо зная анатомию человека, они не всегда справлялись с объемами одетого тела, но складка на ткани, обладающая материальной конкретностью, получила в их произведениях законное право на существование. Мастер „Деисуса“ разнообразил форму складок, показывал их глубину черными тенями. Ему убедительно удалось передать фактуру тяжелой драпировки. В „Деисусе“ автор, не стремясь к натуралистическому подобию, изобразил кружево на мафории богоматери и одеждах Христа на красной подушке за его спиной. В Потельче художник с крайней осторожностью прикасался к запovedной для него светской детали. И это легко объяснить, если учесть не столько догматическое, сколько политическое значение росписи.

Южная стена

Росписи южной стены церкви св. Духа находятся в теснейшей зависимости от живописи северной, хотя рассказанные сюжеты на ней отличны. Композиция стенописи здесь более строгая, сюжеты выглядят веселее и значи-

тельнее. Уже говорилось, что монументальные принципы росписей в Потельче строго выдержаны. В интересе каждый мастер по-своему решает композицию отдельной стены, сохраняя при этом декоративную общность целого.

На южной стене нет той калейдоскопичной ковровости, изображения множества событий, которое отличает северную стену. Скудный свет северного окна усиливает затененность южной стены. И поэтому здесь все предельно четко и ясно.

Сюжет „Богоматерь Печерская с Антонием и Феодосием“ царит в храме, он главенствует и на южной стене. Его крупные размеры определяют расположение остальных сюжетов, находящихся по сторонам второго яруса и отделенных от „Богоматери Печерской“ окнами. Обе эти композиции — „Жертвоприношение Авраама“ и „Илья-пророк в пустыне“ — не составляют сюжетного единства с изображением „Богоматери Печерской“, но формально они сопряжены с ней. Каждая из трех построена с учетом другой. Крупные фигуры Ильи и Авраама создают равновеликие по массе и цвету пятна, уравнивающие роспись всей стены. Они обе слегка наклонены к центру, чем подчеркивается основной сюжет второго яруса стенописи — „Богоматерь Печерская“.

В первом ярусе по всей длине стены идет аркатурный пояс, в арки которого вкомпонованы во весь рост фигуры пророков. Эта легкая, невесомая аркатура, вписанная асимметрично в храм, так же смело опоясывает его с одной стороны, как и деревянные галерейки, окружающие украинские хаты⁷¹ и церкви. Пророческий чин формально независим. Его размеренный ритм не отвлекает внимания от верхнего ряда основных композиций стены.

Богоматерь Печерская с Антонием и Феодосием

Расположенное между двумя окнами во втором ярусе изображение „Богоматери Печерской“ (240 × 188)⁷² занимает особое место в стенописи церкви св. Духа. Оно как бы господствует в интерьере. Мазстатичная, величавая и торжественная Богоматерь с младенцем на руках восседает на престоле; ее коронуют парящие над ней ангелы, по сторонам стоят Антоний и Феодосий (илл. 18).

В Потельче „Богоматерь Печерская“ — единственная композиция, в которой образ не заземлен. Сероватое лицо Марии сурово, слегка асимметричные глаза пристально смотрят на зрителя. Нижняя губа чуть оттопырена, она вся — гордая, неприступная и царственная. „Богоматерь Печерская“ была символом Киева, который в это время объединял Украину под общие знамена⁷³. И поэтому мастер всячески усиливал торжественность своего произведения. Он самым тщательным образом

110
Богоматерь Печерская
с Антонием и Феодосием

111
Антоний. Фрагмент
„Богоматери Печерской
с Антонием и Феодосием“



нарисовал фигуру Богоматери, проследив ее пропорции. Мария облачена в темно-красный мафорий, ниспадающий обильными складками, форма которых тоже внимательно отмоделирована — в свету они серые, в тени черные (писаны сажей). Нижняя одежда светлая, рукава ее с орнаментированными манжетами облегают пластичные руки Марии. Такой же орнамент обрамляет ворот. Резными иониками отделана спинка престола, украшенного в нижней части геометрическим орнаментом. Руками с длинными пальцами Богоматерь поддерживает сидящего на ее коленях младенца, он обеими ручонками благословляет. Лик Христа напоминает лик херувимов, изображенных на фризе, завершающем все росписи. В облике Спаса сочетаются наивная чистота и умудренность. Большие нимбы вокруг голов младенца и Богоматери подчеркивают прямую ось ее фигуры, фронтальную



неподвижность ее строгого темного силуэта, четко отделенного от белого фона. Чтобы не нарушить лаконичных линий абриса фигуры Марии, ангелы, коронуемые ее, облачены в светлые прозрачные, украшенные орнаментом одежды. Они мастерски закомпонованы между головами Антония и Феодосия и спинкой престола, подчеркивая устойчивую законченность равнобедренного треугольника композиции⁷⁴.

Если в иконе „Богоматерь Печерская“ (Свенская) (1288, ГТГ) удлинённые фигуры Антония и Феодосия как бы служат пьедесталом небольшому престолу и маленькой фигурке Богоматери, возвышающейся над ними, то в Потельче, напротив, Богоматерь значительно превышает фигуры укороченных Антония и Феодосия. Если бы из-под их ряс не были видны ноги, можно было бы предположить, что святые стоят на коленях. Они, как грибы, монументальны своей приземистостью, они будто вышли из земли и кажутся слишком земными рядом с небесной царицей. Мастер хоть и делает ткани их одежд реалистически конкретными, но не стремится к такому их ниспадающему каскаду, как у Марии.

Лицо Антония обращено к Богоматери, в руках он держит трехкупольный храм (илл. 111). В изображенной церкви много наблюдаемых деталей: позакомарное покрытие, три входа, форма и декор куполов, кресты, но храм не документален. Он не воспроизводит киевскую Успенскую одноглавую церковь, монастырскую святыню доподлинно, а, скорее, напоминает ортогональный разрез ее, помещенный на „форте“ Анфологиона 1619 года типографии Киево-Печерской лавры. Трехкупольность, обычная в деревянном зодчестве, мастеру была более понятна и привычна.

Аналогии к стенописи южной стены церкви св. Духа можно найти в основном только в самых ранних книжных изданиях XVII века, напечатанных главным образом в Киеве. Киевские симпатии авторов или заказчиков стенописи не могут быть случайностью, так же как и совпадение мотивов и сюжетов ее с книгами конца 1610 и 1620-х годов. Известно, что в 1620-е годы сын потельчского протопопа Касиян Сакович занимал в Киеве должность ректора братской школы. Целью Касияна Саковича, всю жизнь метавшегося между разными религиями и защищавшего противоположные воззрения, в эти годы было возвеличивание Киева и его покровителя гетмана П. Сагайдачного. Написанные им в 1622 году „Вірші на жалосний погреб зацного лицаря Петра Сарайдачного“ — первая светская книга, напечатанная в киевской типографии. Может быть, сам Касиян Сакович хотел расширить сферы киевских влияний, а может быть, подобные задачи преследовало потельчское духовенство, стремившееся обратить на себя внимание своего влиятельного земляка?

112
Ангел, Фрагмент
„Богоматери Печерской
с Антонием и Феодосием“

113
Заставка.
Гравюра
из „Анфологиона“,
1619



Над двумя окнами южной стены, в прямоугольных красных рамках, расположены соответственно две фронтальные поколенные фигуры архангелов с поднятыми вверх руками (илл. 114, 116). Их композиция полностью совпадает с композицией одноименных гравюр мастера Г. Г. в упомянутом уже Анфологионе 1619 года (илл. 115). Сходство настолько разительно, что дает достаточное основание для утверждения зависимости автора этой росписи от киевского оригинала.

С течением времени, особенно с середины XVII века, взаимовлияние гравюры и живописи в украинской художественной культуре станет очевидным. Приоритет будет принадлежать гравюре, которая в значительной степени расширит кругозор художников⁷⁵. На протяжении XVII века во всей украинской гравюре на дереве уже заметна тенденция к живописному пониманию масс: художники избегали сухой штриховки, предельно обобщали объемы, пользовались композициями и приемами, присущими не только иконам, но и монументальной живописи. Язык книги становился все более доступным, так как ее воздействие было рассчитано на широкого читателя, и



поэтому декоративное понимание формы в гравюре получало часто черты, близкие народным вкусам. Гравёры аранжировали в новом материале достижения не только культовой живописи, но и народных росписей и картинок. Нельзя забывать, что, видимо, первыми художниками книги были, вернее всего, все-таки не гравёры, а те „изобразители“ — рисовальщики, о которых упоминают многочисленные старопечатные книги. Так как „чистых“ графиков в XVI — начале XVII века еще не существовало, думается, они были живописцами⁷⁶.

Пророческий ряд

Нижний ярус росписей южной стены состоит из изображений двенадцати фигур — пророческого ряда (187 × 679). Ремонты храма оставили на них более всего непоправимых потерь. Ноги сохранились лишь у двух фигур — пророков Даниила и Иакова, расположенных в юго-западной части стены (илл. 117).

Ремонтом повредили также и всю нижнюю часть центральной пророческой группы, а вся восточная часть, примыкающая к алтарю, оказалась переписанной теми же орнаментами, которые исказили северную стену. Нимбы пророков и полукружия арок уцелели фрагментарно.

Идейно пророческий ряд соотнесен с фигурой богородицы с младенцем, выражая заключенное в пророчествах предсказание о Христе и богородице⁷⁷.

Являясь первым ярусом, пророки подчеркивают иератическое значение центральной композиции — „Богородицы Печерской“. Каждый из них помещен в узкое пространство арочного проема, наподобие апостольского ряда в деисусном чине иконостаса. Рельефная рама иконостаса XVII века обычно физически разрывает связь между апостолами, создавая несколько однообразный повторяющийся ритм вертикальных, отогнутых друг от друга изображений.

В Потельиче художник стремится объединить пророков, нарушив монотонность колоннады. Их руки с атрибутами пересекают колонны, выходят за них, а расположенные веерообразно свитки (левые наклонены влево, а правые вправо) образуют декоративное созвучие, помогающее воспринимать фигуры вместе.

По сравнению с экспрессивными и динамичными позами пророков и мудрецов на многих иконах богородицы XVI века в Потельиче они находятся в спокойном статичном положении. В них нет энергичного пророческого жеста, придающего образу патетичность. Как ни странно, в живописи церкви барочные или, скорее, маньеристические тенденции, наблюдаемые в современной архитектуре и резьбе, сказались соответственно только в орнаментальных картушах и никак не отразились в композициях сюжетов. Поэтому даже свитки в руках пророков на южной стене не имеют характерных изломов и напоминают скрижали, которые держат пророки, изображенные

в „Деисусе“. И хотя каждый пророк повернут в три четверти к центру, связь между ними не нарушает ритмичности аркатуры, необходимой мастеру для организации интерьера храма. Колористическим рефреном в этом ярусе были также и утраченные ныне желтые нимбы вокруг голов изображенных.

Античные костюмы пророков — мантии, гиматии, хитоны — серые и темно-красные четко читаются на голубом фоне. Мастер избегал живописной лепки складок одежды, он их прорисовывал черной линией, стремясь к максимально условным формам, к большим плоскостям цвета, которые были наиболее выигрышны в архитектурном ансамбле.

Святодуховские мастера в образах пророков не изменили своему демократическому идеалу человека. Все персонажи, несмотря на их высокое мифологическое значение, переосмыслены. Вопреки символичности пророческого чина мастер явно упускал традиционное содержание образов. В его библейских персонажах потеличский гончар видел не таинственного святого, наделенного сверхчеловеческой, идущей от самого бога мудростью, а близкого ему и понятного человека. У них забавные лица; народный мастер по-своему представлял мудреца: он у него получался добрым, житейски простым и доступным. При том, что у них у всех почти одинаковые носы, они различны по типуажу: мастер увеличивал им или уменьшал глаза, приподнимал иногда одну бровь, слегка менял поворот головы. Его старики (например, Давид, *илл. 121*) имеют крестьянский, простонародный вид, Соломон (*илл. 122*) выглядит немного сказочным отроком, в Данииле (*илл. 119*) чувствуется восторженная сосредоточенность, а в Иакове — растерянная беспомощность (*илл. 118*).

Д. Лихачев отмечал, что появление среднего обычного человека, „бытовой личности“, — характерная черта русской литературы XVII века, той демократической литературы, которая противопоставила себя феодальной. „Новый литературный герой — безвестный, ничем в исторической жизни страны не примечательный, привлекающий внимание только тем, что читатель мог в нем узнать многих, в том числе иногда и самого себя, — интересный, иными словами, своей характерностью для эпохи. Его положение на лестнице феодальных отношений не определяет способа его изображения“⁷⁸.

В украинской живописи следует видеть то же влияние народных вкусов и народное, если можно так сказать, фольклорное понимание образа человека. Религиозная живопись лимитировала художника, она не давала ему возможности узнать, абстрагировать изображенный персонаж от легенды, мифа, предания, нужного и крайне необходимого украинцам в пору борьбы. Но он смело порывал с недостижимым святым, уподобляя его себе

114
Архангел.
Роспись над окном
южной стены



подобным, возвышая тем самым простого человека, того крестьянина и ремесленника, который определял в конечном счете судьбы истории.

Этой-то безыскусственной прелестью образов и очаровывают росписи деревянных храмов.

Жертвоприношение Авраама и Илья-пророк в пустыне

„Жертвоприношение Авраама“ (240 × 175) и „Илья-пророк в пустыне“ (240 × 158) — остальные два сюжета верхнего яруса южной стены. „Жертвоприношение Авраама“ (*илл. 123*) примыкает к алтарю и, возможно, связано с ним своим евангелистическим содержанием. Но чем объяснить включение редкой иконографической композиции „Илья-пророк в пустыне“ (*илл. 125*) в цикл росписей?⁷⁹



Какое символическое содержание вкладывалось в этот ветхозаветный сюжет? Не сыграло ли здесь попросту роль желание священников церкви изобразить соименных им святых? Ведь известно, что руководителями восстания потельчских мешан в 1649 году были священники Исаак и из святодуховской церкви — Илько Процик⁸⁰.

Оба сюжета написаны рукой одного мастера, по манере отличающегося от мастера „Страстей“ и „Декуса“. В его произведениях меньше архаичных черт, и поэтому они выглядят более современными для начала XVII века. Его понимание пропорций человеческого тела более совершенно. Он лучше знает анатомию, уделяя ей больше внимания. Он свободнее обращается с драпировкой, смело пользуется современным бытовым костюмом.

В сцене „Жертвоприношение Авраама“ изображен Авраам, почтенный седой старик, который положил левую руку на сына своего Исаака⁸¹. Юноша стоит в молитвенной позе на коленях. (Фигура Исаака сейчас закрыта „лисийей“, видны только часть одежды и молитвенно сложенные руки). Правая рука Авраама с ножом поднята, она замерла в воздухе, остановленная парящим ангелом. Ав-

115
Мастер Г. Г.
Архангел Михаил.
Гравюра
из „Апфологиона“,
1619

116
Архангел.
Роспись над окном
южной стены



раам сосредоточен. Он как бы прислушивается к таинственному голосу, обращающемуся к нему: „Авраам! Авраам!“ Поза его очень свободна и естественна, у нее устойчивое положение: он стоит, опершись на чуть согнутую левую ногу, торс слегка повернут в три четверти вправо, голова и правая рука отведены влево.

Движение в композиции выглядит целостным и взаимосвязанным. Маленькая, легкая и невесомая белая фигурка изящного ангела с распростертыми крыльями (ил. 112), поднятая рука мощного кряжистого Авраама и отрок Исаак расположены ступенчато на одной диагональной линии.

Сюжет произведения в такой композиции расшифровывается ясно и доходчиво, что немаловажно, если учесть затемненность участка стены, на котором он расположен. В содержании этой сцены мастер не находит драматических сторон, присущих обычно эпизоду, повествующему о несовершившемся детоубийстве. Художник, как и зритель, будто заранее подготовлен к благополучной развязке. Его более всего интересует сам Авраам, который представлен величественным и мужественным.



118
Пророк Иаков.
Фрагмент





119
Пророк Даниил.
Фрагмент

120
Царь Давид и
царь Соломон





121
Царь Давид.
Фрагмент

122
Царь Соломон.
Фрагмент





123
Жертвоприношение
Авраама

124
Жертвоприношение
Авраама. Фрагмент





Он коренаст, с крупной головой. Мастер не облачил его, как потельчских пророков, в античный костюм. На Аврааме будничная одежда, состоящая из красной длинной рубахи с мелкими пуговицами, подпоясанной кожаным поясом, белых штанов и черных ноговиц, подчеркивающих сильные ноги. Короткие рукава рубахи обнажают по-крестьянски развитые руки. Ткань костюма выглядит тонкой, она плотно облегает тело, подчеркивает его могучий силуэт. Автора не увлекают драпировки. Если в пророках плащи не столько подчеркивали объем, сколько его нивелировали, а в „Богоматери Печерской“ одежды служили украшением фигуры Марии, то здесь складки рубахи функциональны, благодаря им формы импозантной фигуры Авраама выглядят очень внушительно. Реалистическая, материальная, в отличие от изображенных на северной стене святых, фигура Авраама четко вырисовывается на фоне пейзажа. Здесь художник проявил себя как интересный и оригинальный мастер.

Принципы решения пейзажа мастером „Жертвоприношения Авраама“ отличны от принципов мастера „Страстей“. Здесь он отказался от условных форм, навязанных иконами и древними росписями. Как известно, против них восставали украинские иконописцы, начиная с XVI века. Ландшафты, введенные в икону, так же как и реалистическое понимание образа человека, подтачивали религиозное искусство, вносили диссонанс в его условную форму, лишали его того идеального художественного равновесия, которое оно имело в минувших веках.

Потельчский мастер не следовал каким-либо известным образцам. Он стремился к тому, чтобы весьма конкретный облик Авраама был гармонично связан с окружением, и он пренебрег некоторыми условностями, к которым часто прибегал мастер северной стены. Высокий горизонт внес эпические ноты в композицию, определил ее место среди трех основных сюжетов верхнего яруса стены.

Автор здесь шел своим путем. Он не увлекся богатством природы, не старался удивить зрителя и отвлечь его таким образом от сути изображаемого. Мастер, может быть, сознательно не стремился воспроизвести свои жизненные впечатления, считая все-таки невозможным сравнить их с тем, что окружало библейского героя. Избранный художником мотив очень скромно: земля и два ветвистых дерева — вот все, из чего составлен пейзаж. Но писанная красно-коричневой охрой с мазками, проведёнными сажей, земля выглядит осязаемой и знакомой, а кроны деревьев кажутся зелеными, хотя мастер пользовался только охрой и сажей, смешивая их. Замечательно и то, что ландшафт, созданный теми же красками и ультрамарином, создает ощущение материальной среды, где происходило действие. В нем есть глубина, достигнутая противопоставлением размеров деревьев: большого на втором

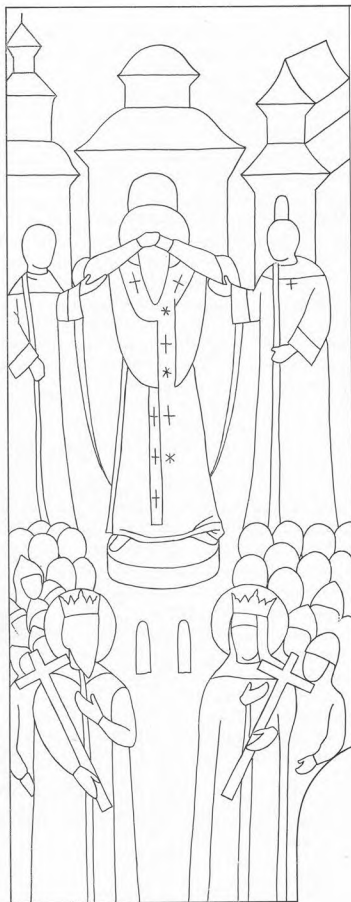
плане и маленького у линии горизонта. Фигура Авраама во плоти и крови, сочная земля и ветвистые деревья приводят зрителя на порог мира, отторгнутого от символической двузначности религиозных изображений. Возможно, помимо своей воли, мастер крайне сдержанно, но весомо и убедительно передал реальные образы.

Эта композиция говорит о поисках, коснувшихся в XVII веке творчества народных мастеров в такой же мере, что и профессионалов. Они подтверждают высказанную уже мысль о последовательной эволюции монументальной живописи в памятниках народного зодчества, эволюции, прослеживаемой в Потельче даже в пределах одного произведения. Несмотря на всю самобытность народных вкусов, они несли в себе существенные признаки стиля в каждую эпоху.

Сюжет „Илья-пророк в пустыне“ для Украины еще более редок, чем для России. Пожалуй, самой ранней аналогией потельчской росписи в монументальной живописи может быть композиция в капелле св. Троицы в Люблине. Причем обе — и святодуховская и троицкая — восходят к прототипу, близкому к псковской одноименной иконе из села Выбуты XIII века⁸².

Потельчская роспись представляет собой, как обычно, однофигурную композицию (илл. 125). Илья сидит на валуне, опершись левой рукой на посох. Его запрокинутая голова с крупными длинными прядями седых волос покоится на правой руке. Лицо выражает глубокую задумчивость. Темно-красный плащ, подбитый зеленым (охра с сажей), ниспадает с плеч, выявляя мощные формы фигуры пророка. У ног его, причудливо изгибаясь, течет ручей. За ним — две почти симметричные красноватые скалы с зеленоватыми дверьми (?), ведущими в пещеру. Эти двери (?) со скошенными углами и украшениями в виде трилистников кажутся несколько чуждыми в композиции, в которой условны и скалы, и камни, и кусты. Даже некоторые складки одежды Ильи исходят из иконных формул.

Сюжет решен в красновато-коричневой гамме, близкой к соседней сцене „Воздвижение креста“, расположенной на западной стене.



126
Схема росписи
западной стены

Западная стена

Воздвижение креста

Западная стена центрального сруба церкви имеет только одно изображение, которое занимает место между арочным проемом, ведущим в бабинец, и южной стеной — „Воздвижение креста“ (454 × 187) (илл. 20, 126). Это самая крупная композиция росписей, протянувшаяся сверху вниз и отличающаяся наиболее монументальными формами. В храме этот сюжет имел особое значение, и его всячески акцентировали.

„Воздвижение креста“ мастер задумал в самом высоком иератическом регистре, настолько важна была для него идея утверждения стойкости христианской веры в условиях борьбы против наступления феодално-католической реакции. Этим оправданны наиболее отвлеченные символические формы этой композиции. В них автор опирался на традиционные представления о возвышенном и величественном. Сравнивая стенопись с одноименными иконами начала XVII века, нельзя не заметить архаичности ее композиции⁸³.

Потельчское изображение выдержано в самых торжественных нотах. Мощная вертикаль стены, на которой расположен сюжет, от залома купола почти до пола⁸⁴, делает сцену „Воздвижение креста“ особенно репрезентативной. В ее композиции в большей степени, чем во всех других сюжетах росписей, соблюдена условность религиозной живописи; она давала возможность мыслить явление вне временной категории. Абстрагирование этой темы в символ здесь проявилось гораздо ярче, чем в одноименных иконах XVI столетия, настолько важен был этот символ в годы борьбы.

Действие в иконах происходило на фоне храма, и центральная фигура Макария мыслилась в его интерьере. В Потельче три основные фигуры — священник Макарий, держащий крест над головой, и поддерживающие его руки два иподьякона с кадилами — как бы парят в воздухе на фоне розового храма с одним куполом в центре и двух сооружений по бокам. Внизу представлены две группы воинов и народ, возглавляемые царем Константином и царицей Еленой (илл. 128). Малое количество действующих лиц в „Воздвижение креста“ усилило выразительность сюжета, оно отвечало лаконичности и значимости замысла.

В соответствии с удлинненными пропорциями храма естественными кажутся вытянутые фигуры главных дей-

ствующих лиц — священника и иподьяконов. Небольшая высота церкви до залама (6,18 м) не дает иллюзорного эффекта сокращения фигур за счет ракурса. Так же как и во всех других сюжетах Потельча, здесь нет элементарного представления об интерьере, изображение которого повсеместно встречалось в начале XVII века в гравюре и проникало в икону. Нет в потельчской интерпретации этой сцены попытки какими-либо средствами передать внутреннее пространство храма. Архитектура здесь полностью утратила даже свою условную функциональность. Действующие лица связываются с ней формально, потому что храм, собственно, мыслится только как символ, как идея церкви, христианства. Фигуры на фоне фантастических сооружений расположены в два яруса, между ними нет никакой реальной связи, да мастер и не ставил перед собой подобной задачи.

В цвете живописец не нарушал гаммы, последовательно выдержанной во всей церкви, отдавая предпочтение теплomu, горячему колориту. Розовый, с рисунком, имитирующим в какой-то степени мрамор, архитектурный фон гармонично объединен с теплыми красно-коричневыми и белыми цветами одежд. Главные персонажи — Макарий, Константин и Елена — облачены в украшенные орнаментами одежды, которые подчеркивают важность происходящего. Белые стихари иподьяконов, тактично декорированные по линии плеча и на рукавах красноватыми растительными орнаментами, не отвлекают внимания от центральной фигуры священника. На Макарии белый подризник и тяжелая нарядная фелонь, сверху как бы простеганная, а снизу подбитая тканью с растительным орнаментом, напоминающим те восточные мотивы ренессансных узоров, которые были знакомы украинцу и обычны в изделиях народного быта. Подобные орнаменты встречаются нередко в настенной росписи XVII века⁸⁵ и особенно в изображениях тканей на иконах⁸⁶.

Сохраняя лаконичный силуэт фигуры Макария, автор обрисовывает белый подризник черным контуром, очерчивает линии складок, уточняя ими объемы тела. Он не стремится к мелочной светотеневой моделировке формы, а добивается выразительности целого. Белый с черными крестами и звездами, с кирпично-красной каймой омофор на священнике еще более выделяет вертикаль его фигуры, держащей в руках воздвизальный крест.

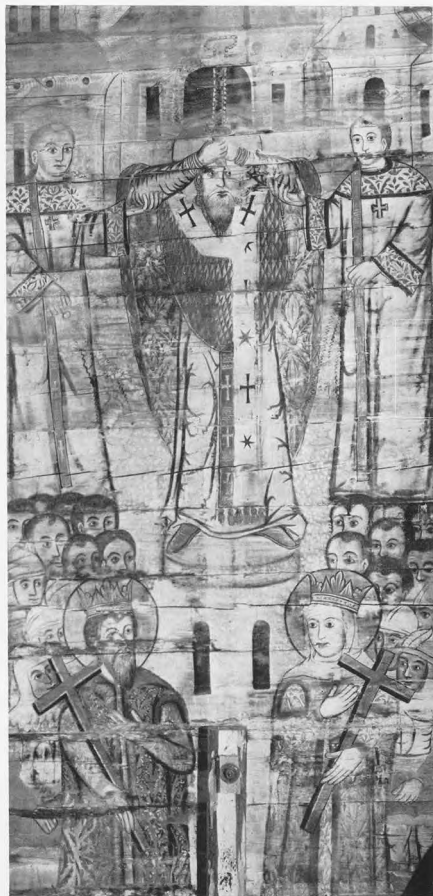
127, 128
Воздвижение креста

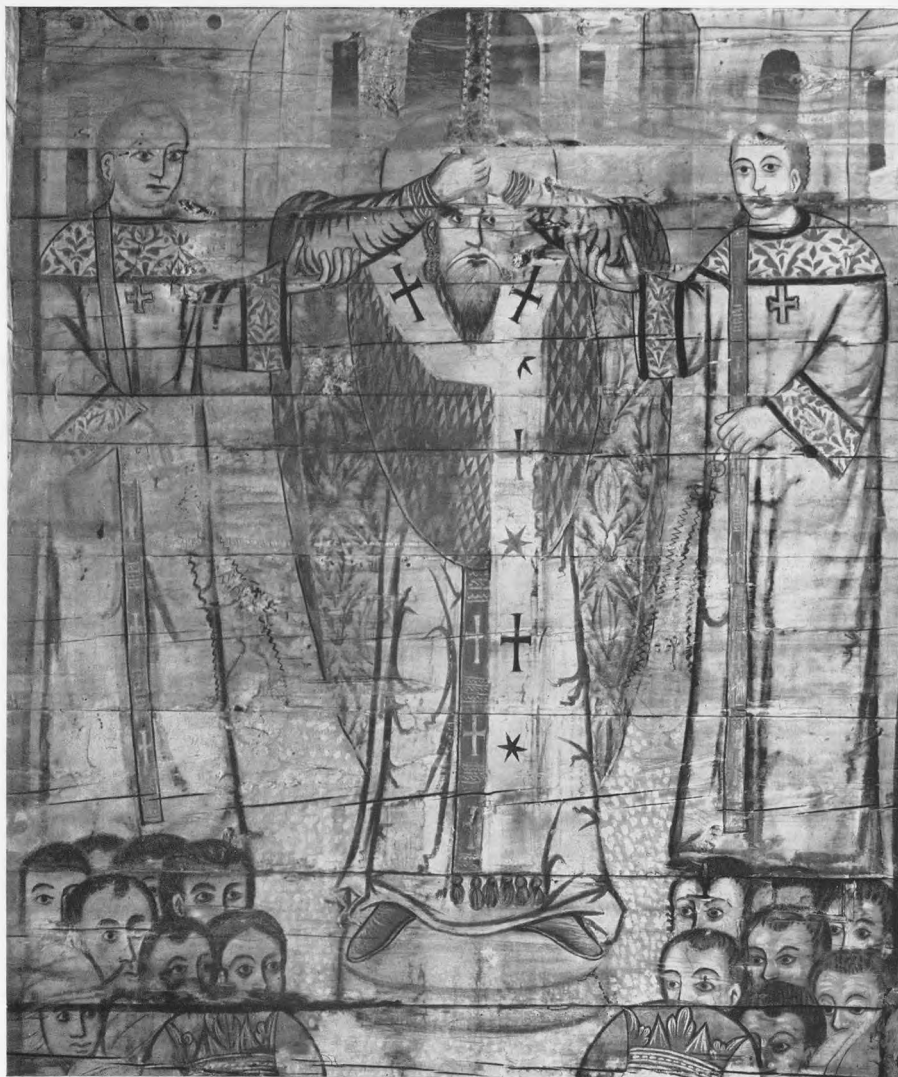
129, 131, стр. 170, 171
Царь Константин.
Фрагменты
„Воздвижения креста“

132, 134, стр. 172, 173
Царица Елена.
Фрагменты
„Воздвижения креста“

130, стр. 170
Мастер Л. Т.
Деталь гравюры
титularного листа
„Главный
поучительный
диакона Агапитта“.
1628

133, стр. 172
Мастер Л. Т.
Деталь гравюры
титularного листа
„Главный
поучительный
диакона Агапитта“













Если духовные персонажи в „Воздвижении креста“ носят отвлеченный характер, то царь и царица наделены определенной конкретностью образов. Лицо Елены (илл. 132, 134) несколько одутловато, нос ее слегка вздернут, в ней много престолярных черт, ее одеяния напоминают женские костюмы XVII века⁸⁷. При всем этом в облике царицы нет будничности: темные красно-коричневые одежды, украшенные крупным орнаментом, византийская корона, белый нимб и, главное, строгий величавый силуэт не нарушают праздничной приподнятости, звучащей во всей композиции. Так же как Елена, убедителен и Константин (илл. 129, 131). Его обрамленное волосами лицо с недлинной бородой значительно. Мастер в изображении Константина и Елены стремился особенно настойчиво к конкретности. Художник хотел представить их мирскими и близкими, а не византийскими базилевсами. Поэтому его привлекали реальные детали: выходящие волосы и выбившаяся из-под короны на лоб прядь у Константина, жестковатая его борода. В отличие от других произведений стенописи в этом сюжете мастер проявил интерес к материальности вещей, он тщательно написал мягкий мех наброшенной на плечи мантии. В своем усердии он ушел от условности, присущей замыслу. И лишь статуарная неподвижность фигур, их иератическая скованность возвращают к неторопливому ритму иносказания. Уже отмечалось, что жизненные наблюдения в работах потельчских мастеров неожиданно вторгаются в заповедную для них область религиозного искусства. Не ушел от них и автор „Воздвижения креста“. Когда художник писал толпу, ему хотелось показать народ и воинов наиболее естественными и правдивыми, и он черпал образы из своих личных впечатлений: он, как мог, разнообразил типаж (хотя ему это не всегда удавалось), изменял выражение лиц персонажей, их прически (среди

них мы находим модную у казачества того времени — „оселедец“ и типично украинскую — „под горшок“). Несмотря на то, что мастер не выдает в композиции своего знакомства с перспективой, он иначе, чем мастер „Страстей“, komponует толпу, которая кажется у него более живой и подвижной. Расположенные за спиной Елены воины нарушают статику, присущую сцене в целом. Толпа выражает не столько пиетет перед происходящим событием, сколько любопытство и удивление. Особенно хороши воины на первом плане, стоящий рядом с Еленой, и человек с лысиной и „оселедцем“ — за Константином. Лица в толпе написаны несколько иначе, чем главные персонажи. У Елены и Константина мягкая, очень плавная светотеневая моделировка. Лицо Елены кажется совсем светлым, так как тени в нем розоватые, теплые. У Константина лик серый с коричневыми тенями. Лица в толпе — все коричневые, в них объемы смело и энергично подчеркнуты в свету белыми движениями (прием, близкий к иконам и более не встречающийся в святолуковской стенописи).

Несмотря на допущенные в композиции „вольности“, ничто не спорит с монументальным размахом, пронизывающим все это произведение: в нем общее преобладает над частным, а символ господствует над реальным жизненным значением отдельных образов. XVII век, несмотря на всю эмансипацию личности человека, несмотря на расширившийся кругозор интеллигента, мог бороться за объединение народа только испытанными средствами религиозного оружия. И народный мастер трансформировал свое жизненное понимание художественного образа в композиции „Воздвижение креста“ через отвлеченную патетику и легенду, которая, как уже говорилось, могла у него ассоциироваться с местными рассказами о Шелудивом Буняке.

Фриз

Росписи у линии залама центрального нефа завершены фризом (высота 22,5), который состоит из головок херувимов и помещенных между ними орнаментов (илл. 135). Лики херувимов нарисованы просто и бесхитростно. На северной стене они более поэтичны и живописны, чем на южной и западной⁸⁸. Графический прием рисунка в них идет, несомненно, от рукописей. Четкость линии и ее лаконизм сделали возможным применение больше

рисованных, чем писанных ликов в самом верхнем ярусе стенописи. Несмотря на то, что изображенные херувимы в основном следуют одному типу, в их обликах нет шаблонного однообразия. Некоторые из них как-то особенно привлекательны и поэтичны (например, херувим над композицией „Воздвижение креста“). Фриз логично завершает стенопись, конструктивно он очень оправдан. Подобные фризы были весьма распро-

135
Херувимы.
Фрагменты фриз
западной стены



странены в интерьерах польской и украинской архитектуры конца XVI века⁸⁹, их мотивы можно найти в гравюрах и в рукописях первой половины XVII века⁹⁰. Изображение херувима на миниатюре Евангелия второй половины XVI века из села Сваричева очень близко к потельчской росписи по манере исполнения⁹¹. Много точек соприкосновения можно обнаружить между орнаментальными мотивами, украшающими поля рукописи,

и орнаментом, разделяющим херувимов. Он состоит из несколько упрощенного акантового листа с „бутоном“ в виде трилистника. Подобная форма аканта встречается повсеместно в рукописях и в гравюре конца XVI — первой половины XVII века⁹². В Потельче такой же акант введен и в верхний ярус „Денсуса“, Головки херувимов фризa несомненно напоминают херувимов, изображенных на портале иконостаса.

136
Схема росписи
южной стены бабинца



Южная стена бабинца

Оплакивание

В бабинце церкви на южной стене находится только одно изображение — „Оплакивание“ (257 × 257). Реконструкция утраченных и малозаметных (при слабом свете одного маленького окна, расположенного на той же стене) частей композиции дала возможность уточнить сюжет как „Пьета“, исполненный в редкой для украинского искусства иконографии (илл. 17).

О сюжете „Оплакивание“ не упоминают в своих трудах украинские ученые, в свое время увлеченно рассматривающие „заимствования“ в украинском средневековом искусстве. В последнее время обнаружены аналогичные произведения в украинской иконописи XVII—XVIII веков, которые были достаточно популярны. Поэтому возможно представить „дерзость“ потельских мастеров, осмелившихся использовать католическую композицию в своем православном храме.

В сообщении З. Петровой об украинской деревянной церкви в селе Поворозник (ПНР) указывается, что в ней есть украинская икона „Пьета“, датированная 1646 годом, то есть, можно сказать, что сюжет, близкий к нашему „Оплакиванию“, имел место в украинской живописи⁹³.

Хочется высказать гипотезу о проникновении и распространении этого сюжета на Украине в первой половине XVII века, когда особенно чутко и активно впитывались знания, а художники охотно прибегали к арсеналу европейской культуры. Брожение умов, наблюдаемое в это время, светская культура, воспринимаемая интеллигенцией, часто происходившей из мещанства, способствовали ассимиляции ряда композиций, многие из которых распространялись благодаря гравюре. В начале XVII века украинское религиозное искусство не только обогатилось сюжетами, ранее не встречавшимися в иконах, миниатюрах, росписях, но и явно стремилось переосмыслить и по-новому интерпретировать старые традиционные схемы композиций и привычные образы. Нельзя не заметить, что интерес к новой иконографии несомненно был вызван желанием приблизить религиозную живопись к человеку, непосредственно и наиболее впечатляюще выразить уже хорошо известный сюжет. И хотя символ по-прежнему занимал в религиозной живописи первенствующее положение, во многом конкретное мышление человека XVII века

определяло его более доступную и ясно выраженную форму⁹⁴.

В сюжете „Оплакивание“ художников привлекала возможность дать иное, новое эмоциональное толкование темы горя богоматери, преломляя его через призму общечеловеческих материнских чувств. В этом обнаруживается тесная связь с событиями XVII века. Иконная схема „Положение во гроб“, претворенная и в вышитых плащаницах и в печатных антиминсах, давала привычное звучание сюжету. В эпоху, когда в борьбе за правое дело героически проливалась кровь, вопреки жизни и смерти, преломляясь через бесчисленные личные трагедии, получали гражданский резонанс. Поэтому естественны поиски в живописи новых путей решения старого сюжета. Потусторонний мир чувств переставал волновать человека. Рассудочная патетика, сдержанный ритм становились стереотипными в произведениях художников, познавших прелесть живых анатомических форм человеческого тела и утративших высокие нормы монументального искусства древних мастеров. Горе человека выглядело неубедительным в прокрустовом ложе древних нормативов.

Смелое обращение украинских художников к западным образцам объяснялось теми изменениями мировоззрения, которые произошли на Украине в конце XVI — начале XVII века. Во второй половине столетия они уже пропагандируются даже церковными писателями, такими, как Иоанникий Галатовский и Антоний Радивилловский, хотя церковные эрудиты отнюдь не желали умерить религиозность своей паствы. Искусственно поддерживаемое схоластическими проповедями средневековое мировоззрение умирало, угасал и жанр иконы. Вместе с новыми темами в искусство проникали новые идеи, изменявшие отношение к религиозной живописи. Во второй половине XVII века икона даже в иконостасе утратила свою иератическую значимость, представляя собой довольно противоречивое явление: настолько очевидна в ней борьба двух начал — традиционных норм иконописи и светского понимания художественного образа. Тот же процесс наблюдается и в монументальной живописи.

В начале XVII века, когда религиозные идеалы еще были исторически оправданы, конфликт между формой и содержанием не проявлялся так решительно. И более того — взаимодействие некоторых представлений западных художников с местными тенденциями приводило часто к неожиданно гармонической новаторской форме. Таким оно представляется и в Потельиче в сюжете „Оплакивание“. Трудно сказать пока, какими путями он был сюда занесен. Вдохновлялись ли мастера, а скорее всего заказчики, произведениями польских художников, или перед ними были и другие иноземные образцы?

В польской готической живописи сюжет „Оплакивание“ существовал в нескольких иконографических вариантах.

137
Оплакивание



Чаше всего действие происходит на фоне креста, и в нем принимают участие все те персонажи, которые обязательны для большинства русских и украинских композиций „Положение во гроб“. Иногда это как бы первоначальное звено „Пьеты“: Христос возлежит на коленях богоматери, окруженный плачущими женами, Иоанном, Никодимом и Иосифом. Есть среди польских икон и такие, где отсутствует крест, и поэтому тема скорби приобретает в них более эмоциональное, но менее символическое содержание⁹⁵. Несомненно то, что потельичская композиция не свидетельствует о рабском подражании каким-либо образцам. Воспринятый сюжет мастер понял по-своему, в соответствии с теми эстетическими идеалами, на которых был воспитан.

Среди всех потельичских изображений „Оплакивание“ наиболее совершенное. Ни в одной из композиций, украшающих стены центрального сруба, образ человека не раскрывался так глубоко и, можно смело сказать, реалистически. Ни один из потельичских мастеров не ставил перед собой таких сложных задач, не проявлял такого высокого мастерства.

138
Ангел и Христос.
Фрагмент
„Оплакивания“



Потельчское „Оплакивание“ — произведение, в котором впервые в украинском монументальном искусстве была побеждена религиозная догматика. Духовная жизнь человека в скромной перкувшке гончаров стала объектом самого пристального внимания.

Это явление было далеко не случайным, оно было результатом глубоких социальных сдвигов, происшедших в обществе. Они-то и вызвали к жизни гуманизм, тенденция которого в культуре были глубинны и достигли самых широких слоев народных масс.

Украинская аристократия, духовенство и особенно богатое мещанство оставили потомкам большое количество своих портретов. По ним можно судить о степени овладения натурой художниками первой половины XVII века. Научившись воспроизводить индивидуальные черты людей, живописцы создали довольно убедительную и красноречивую галерею своих современников. Но никто из них не попытался изобразить человека в минуты охвативших его переживаний, его чувств. В силу того, что почти всегда портреты были посмертными, художники особенно подчеркивали благочестие умершего, лица портретируемых были спокойными и умиротворенными. И такой подход к образу был вполне оправдан.

Главным было то, что, постигнув пластическую анатомию лица человека, его пропорции, познав секреты передачи объемов средствами живописи, мастера и в иконах вместо вымышленных ликов святых стали изображать живых, наделенных плотью людей, прекрасных и ярких в своей индивидуальности.

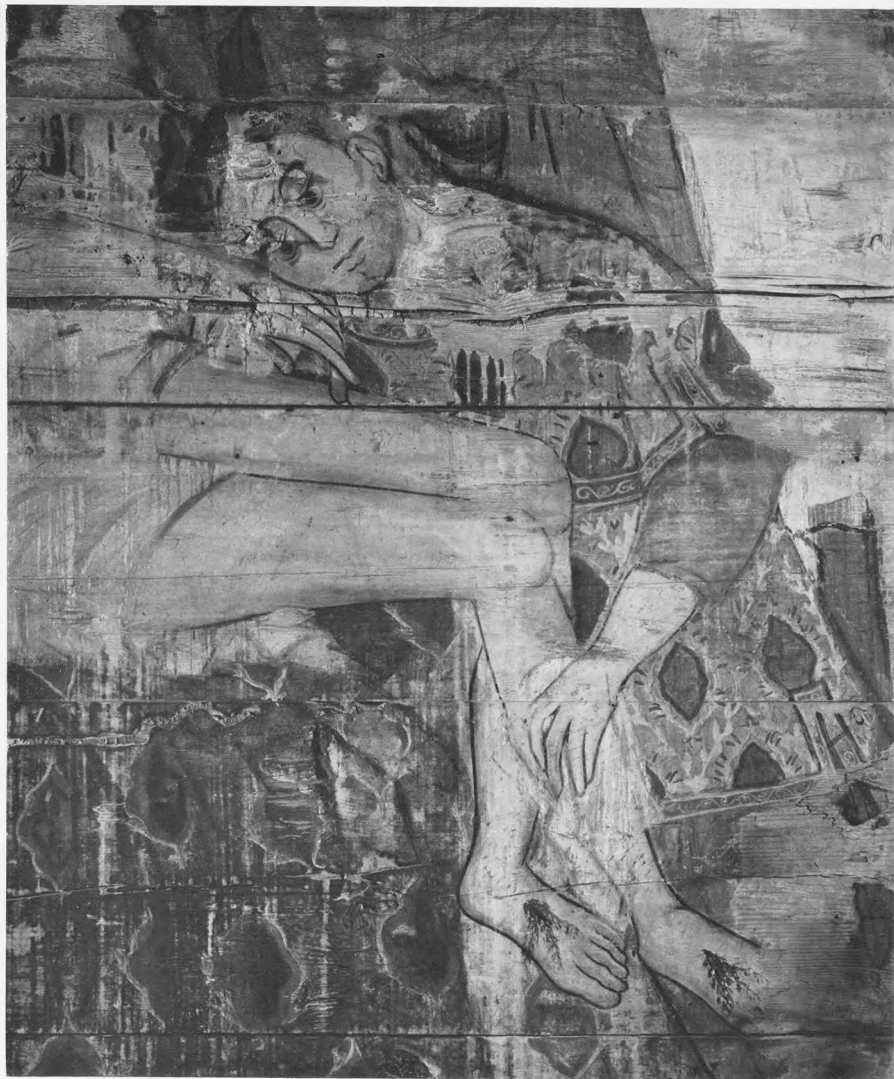
Потельчский мастер пошел другим путем; он, видимо, не был портретистом. Его, так же как и других его коллег, привлекал человек простой, доступный и понятный, но он не стремился показать его индивидуальность; он старался найти в нем типическое, черты, роднящие людей между собой. Проявляя величайший интерес к человеку, автор „Оплакивания“ изобразил его в минуты наибольшего душевного напряжения. Типизируя образы людей, но не постигая при этом многогранности их натуры, художник пытался передать такое психологическое состояние человека (то, чего не сделал никто до него⁹⁶), которое нашло бы живой отклик у зрителя. И, пожалуй, самое удивительное здесь то, что при этом мастеру удалось выдержать свое произведение в эпических ритмах, свойственных

народному творчеству. Он избежал преувеличенного выражения чувств. Гиперболе и ложной патетике нет места в его композиции. Язык его живописи сдержан и виртуозно лаконичен, он везде подчинен монументальной значительности всего ансамбля.

Как уже упоминалось, сцена „Оплакивания“ вписана в квадрат, подчеркнутый черной рамкой. В центре помещена сидящая богоматерь, на ее коленях — обнаженное тело Христа, которое она поддерживает обеими руками. Богоматерь и Христос являются идейным и формальным стержнем росписи. Шесть фигур, расположенных вокруг них, создают вместе с ними компактную группу, проникнутую поразительным единством. Три жены стоят по сторонам богоматери, две — слева (очень плохо сохранились), Мария Магдалина — справа; коленапреклоненный ангел приник к упавшей руке Христа, Иоанн, склонивший голову к другой его руке, как бы слился с его телом (илл. 139); справа, чуть выше всех, изображен Никодим (очень плохо сохранился)⁹⁷.

Крупная фигура богоматери, задрапированная в ниспадающий расписной мафорий, вписывается в равнобедренный треугольник, которому соподчинены все остальные персонажи, создавая четкий, глубоко продуманный каркас композиции. Вся сцена пронизана спокойными, размеренными ритмами. Лицо богоматери наклонено влево, в эту же сторону повернуты головы пяти других персонажей. Торжественность их великого горя подчеркивают две крупные свечи, горящие ярким неподвижным светом. Их держат в руках две крайние женские фигуры. Свечи редкая деталь в подобном сюжете⁹⁸.

Несмотря на сдержанность и строгость замысла, вся сцена переполнена искренним, человеческим земным чувством; каждое действующее лицо отторгнуто, вырвано из потустороннего мира, оно мыслит, плачет, страдает, во всем напоминая скромного потельчского прихожанина. Всепоглощающая смиренная скорбь выразительна потому, что так убедительно распластанное на коленях матери мертвое тело. Это не схематичное и условное голое тело. Тщательно продумав реалистические детали, художник воссоздал экспрессию безжизненности. Образное мышление характерно для автора: упала тяжелая рука (ей вторят складки мафория, фигурка ангела, его поникшее крыло), повисли ноги, неподвижно спокоен лик.





140
Мастер Т. П.
Успение. Гравюра
из „Псалтыри”.
1624

141
Богоматерь.
Фрагмент
„Оплакивания”

142, стр. 185
Мария Магдалина.
Фрагмент
„Оплакивания”

Не стремясь к иллюзорной материальности, мастер мягко моделирует объемы. Он оставляет тело прекрасным в отличие от готических образцов, в которых подчеркивалась его анемичная беспомощность. Он називно, как и мастер „Страстей”, пишет раны на ногах Христа, избегая натуралистической правды.

Так же как и во всех других потельичских изображениях, белое тело Христа имеет черный контур (на ногах — коричневый). Оно определяет пластическое единство композиции, подчиняя остальные силуэты, движение сложенных голов. Горизонтальные ритмы, связывающие все персонажи с телом Христа, взаимодействуют с пирамидальной устремленностью фигур, соотношенных с образом богоматери (голова Марии кажется возвышающейся над всеми остальными из-за яркого оранжевого нимба). Для XVII века подобная структурная логика даже неожиданна. В ней нашли отражение лучшие монументальные традиции минувших столетий.

В композиции последовательно выявлены взаимоотношения между всеми персонажами. Тело безнадежно мертво, и это осознается всеми присутствующими. В плаче женщин, в горе Ионна и маленького ангела нет ни тени надежды. И хотя чувства едины, каждый переживает их по-своему. Лицо богоматери окаменело. Ее глаза не источают слез, они широко раскрыты. Ее тип несколько не напоминает привычные образы богоматери. Она поражает своей демократичностью и простотой. Это — крестьянский образ без всякой идеализации (илл. 141). Го-

лова Марии и оранжевый нимб вокруг нее плохо сохранились. Но даже уцелевшая ее часть свидетельствует о незаурядном таланте мастера „Оплакивания”. Ему претит многословность, он умеет самыми скромными средствами передать свой замысел. Рисунок его предельно точен. Как удивительно просто изобразил он страдания: поднятые брови, веки, чуть-чуть прикрывшие иссушенные, раскрытые глаза Марии. Глаза, которые смотрят в себя и не осознающие ничего, кроме собственного горя. Сама их форма напоминает капли слез. Горе богоматери не буднично. Мастер подчеркнул стойкость и мужественность, не покинувшие ее в переживаниях.

Как уже отмечалось, эпичность „Оплакивания”⁴ перекликается с народными причитаниями, использованными апокрифической литературой и драмой. Это тонко заметил И. Свенцицкий, „Похоронные причитания, импровизация под первым впечатлением своего горя — пронизали своими мотивами все стороны человеческой жизни, материальные и духовные, заключили все в определенные рамки эпических образов смерти и ее результатов, в лирические выражения сердечной боли по причине гибели дорогого существа. Поэтическая сторона причитаний и их мотивы послужили основой для церковной поэзии”⁹⁹. Лирико-эпические ноты отличают „Оплакивание” от всех других изображений в церкви. Они звучат в живописи так же, как в поэзии начала XVII века:

„Нащо чистая Панна взираючи
Тяжко прикроу скорб в сердце маючи:
Горькокровавыи слезы виливает
смутие волат.

Увы! Тяжкая скорб мя обточила,
Отхланы окуртных смутков поглотила
Обыйшло мене глубокое море
горькое горе ...

Оуж моя радость, оуж преч уступает,
Лютиа туга, люте обыймует ...
И где ж твоя, о сыну мой, лепота,
Прелюбезная твоя красота ...
И шо ж, смутная, шо буду чинити,
Откулу утехи маю оуж зажити,
Кгды в гробе моя утеха ся скрыла
тамся затмила ...”¹⁰⁰



В пассивной драме, открытой И. Франко, наиболее поэтическиными местами являются те, где Богоматерь говорит о своих страданиях:

„...Несчастливим я матка, жем ся дочекала,
чого нігди жодная матка не дізнала!
Тебе, єдну утіху і єдно кохання,
єдну мою утіху і єдно старання
з панаскєєї моєї утроби сплєдивши
і як агнца от перси млекоу утєчивши
так строгими муками в незноєній стрємоті
маю тебе видіти на горі Голготі“¹⁰¹.

Вероятно пассивные тексты и апокрифы способствовали распространению живописи от канонического толкования сюжетов. Они подготавливали зрителя к восприятию различных западных композиций, возбуждали интерес художников к передаче глубоких переживаний и чувств.

Горе матери в „Оплакивании“ наиболее глубокое и поэтому самое возвышенное. Магдалина плачет буднично, как любая женщина, притжимая белый платок к лицу. В ее образе много большой правды, впечатляющей зрителя. Мастер внимательно прописал губы, распухшие от слез нос, глаза. Все в ее облике женственно и поэтично. Совершенно игнорируя традиционность ликов, господствующих в религиозной живописи XVII века, он во главу угла поставил подлинную человечность. Рисунок головы Магдалины отличается особенным изяществом, его лаконизм пределен, пожалуй, нигде более в украинском искусстве так виртуозно и оригинально не рисовал художник. Как убедительна линия, которой он прослеживает брови и веко, как смело намечает глаз, не обрисовывая глазного яблока. Маленькой запятой придает он глазу печальное выражение (илл. 142).

По-своему, но чрезвычайно мастерски рисует художник руки, которые предельно выразительны у всех персонажей.

Потельчское „Оплакивание“, несмотря на то, что было написано провинциальным мастером, подводит итог многим поискам живописцев, наметившимся еще во второй половине XVI века. Простой человек стал объектом идеального пристального внимания. Прихожанин увидел идеальный образ не в выдуманном и веками устоявшемся условном святом, а в изображении себе подобных людей. Положительными персонажами религиозной живописи стали не исключительные образы, а будничные. Это были типы, а не портреты. Их обыкновенная внешность была признана не только красивой, но и наделена особо поэтическими чувствами; внутренний мир представлен таким глубоким, что с достаточным основанием приравнен к святым.

Художника интересовал живой человек: он любовался его обнаженным телом, выразительными и пластичными руками, но более всего его волновали лица, которые он стремился сделать живыми, одушевленными. Сначала мастер любовно намечал их абрис коричневым контуром и прорисовывал чуть утешенными белыми, а затем лепил коричневатым цветом, внимательно прослеживая все нюансы светотени, еле уловимые тональные переходы. Свет он клал энергично, после чего оживлял щеки, нос и подбородок красным. В 1579 году галицкий мастер Федуско из Самбора в иконе „Благовещение“ уже применял светотеневую лепку, отказавшись от традиционного вохрения и движков. Но он оставался в тисках условного рисунка, и ему не удалось вдохнуть жизнь в застывшие иконные лики. Художник, который работал в Потельче, руководствовался своим собственным пониманием формы. Над ним не довлел ни авторитет старых образцов, ни привычка.

Автор „Оплакивания“ не забывал о целостности композиции, подчиняя всегда частное общему. Моделируя объемы, художник не увлекался складками и их глубиной. Никакой мелочности и никаких случайностей нельзя обнаружить в его работе. Вся группа кажется монолитной, хотя каждый персонаж в ней необходим. Чуткость к пластичному движению и гибкости форм видна в том, как продуманно закомпонована каждая фигура, особенно ангел внизу и Иоанн между Христом и Магдалиной. Нижние красные одежды Иоанна как бы продолжают красный плащ Магдалины, завершая тем самым единство плавного законченного силуэта правой части произведения (илл. 138). (Левую часть его довольно трудно проследить в деталях из-за плохой ее сохранности, только голубой абрис костюма женской фигуры дает представление о том, насколько была уравновешена несимметричная по сути композиция.)

Начиная с середины XVII века характерно своеобразное использование орнамента в религиозной живописи. Его очень любили и щедро применяли в костюмах, нимбах, фонах и т. д. Декоративные задачи иногда настолько поглощали художника, что даже наносили ущерб догматическому содержанию икон. Иконописцы часто писали сначала драпировку, моделировали на ней складки, а затем, как бы забыв о них, плоскостью сверху украшали ее орнаментальными мотивами, в отдельных случаях близко стоящими к народным образцам¹⁰².

В „Оплакивании“ орнамент нигде не несет чисто декоративной внешней функции, он не существует обособленно, при помощи его передается реалистическая фактура ткани. Сравнительно недавно, научившись не только рисовать, но и писать ткань, художник воспринял здесь ее материальную конкретность. Мастер, не считаясь с образцами и подлинниками, одел свои персонажи. Вдохновленный



богатством одеяний богоматери в произведениях западных художников, он облачил Марию в пышные зеленые одежды с ромбовидным орнаментом и кружевной оторочкой. Такой же орнамент автор ввел в костюм Иоанна¹⁰³ (илл. 139).

Хотя фигуры в этом произведении объемны, расстановка их не пространственна. Очень острое декоративное видение живописца сказалось здесь в том, как мастер сохранил при всей объемности форм и их материальности единство росписи со стеной плоскостью. Он применил остроумный прием. Тело Христа и его голова повернуты к зрителю: он лежит не только на коленях, а как бы и на груди богоматери, изображенный скорее в плоскости, чем в пространстве.

Обнаженный Христос кажется ослепительно белым в окружении зеленых драпировок одежд богоматери, хотя он прописан коричнево-розовым цветом, а его „белоснежная“ тонкая набедренная повязка — серо-коричневым и в тенях синим. Христос — основная колористическая доминанта. Мафорий богоматери рядом с ним выглядит сдержанным и напряженным. Четко читаются на фоне голубой стены темно-красные одеяния Марии Магdalины. В „Оплакивании“ нет локального цвета: художник видит колорит детали в живописной среде, что во многом определило декоративную и конструктивную завершенность произведения. Он пользовался всеми драмами живописи, понимая природу изменчивости цвета, и добился самых неожиданных для своего времени результатов. Благодаря тому что колорит автором не мыслится изолированно от пластической сути изображаемого, ему удалось получить разное звучание одного и того же цвета. Поэтому его чрезвычайно скромная палитра представляется здесь богатой и многокрасочной.

Художник, писавший „Оплакивание“, — самый талантливый из всех потельчских мастеров. В своей работе он удивительно совместил западную композицию с традиционной иконографией сюжета, самые рафинированные основы монументального понимания формы с современными к ней отношением, декоративное обобщение с любовью к реалистической достоверности. Он воздвигнул простого человека, и в этом его неосценимая заслуга.

„Оплакивание“ — одинокое настенное изображение в бабинце, отчего в нем есть какая-то недосказанность, и расположено оно странно, сбоку южной стены. На остальной ее части находится крупная полустертая надпись в четыре строки, явно закомпонованная в оставшийся простенок. Каким сюжетом по замыслу он должен был быть занят? В каком живописном ансамбле должно было находиться „Оплакивание“? Что предполагалось изобразить на северной стене?

К сожалению, теперь уже нет ключа, чтобы даже гипотетически ответить на эти вопросы.

* * *

Анализ композиций святодуховской стенописи дает возможность сделать ряд частных наблюдений, связанных со специфическими чертами ее стиля, обусловившими своеобразие этого памятника.

Главной особенностью декоративной системы росписи Потельча является смелость, с которой мастера относятся к плоскости стены. Архитектурная компактность сруба мыслится как единое целое до начала заломы, от которого стенопись отделена фризом. В храме прослеживается архитектурная взаимосвязь живописи и основных архитектурных элементов. Сохраняя за каждой композицией, циклом композиций и за росписью всей стены (в свою очередь) полную самостоятельность, мастера не входят в противоречие с архитектурой. И хотя они часто пренебрегали симметрией, уравновешенностью асимметрии (на северной стене), ритмом, силуэтом, пользовались разномасштабностью фигур человека, они добились целого благодаря общности декоративных и пространственных принципов, последовательно осуществленных во всей росписи. Колорит и вся система изобразительных приемов в церкви едины, несмотря на все нюансы, возникающие из индивидуальных особенностей творчества отдельных мастеров или из-за собственно содержания картины.

Большое значение в потельчском ансамбле имеет то, что все мастера одинаково понимают связь живописи с плоскостью стены, принципы монументального единства архитектуры и живописи, выработанные издревле в древнеукраинском искусстве или же привнесенные в XVII веке в интерьеры храмов из народного жилья. При этом в Потельче воссоединилось условное, плоскостное представление о пространстве, имеющее много архаических черт, с довольно четким пониманием объемов человеческого тела.

Почти все композиции северной стены (кроме „Денсуса“) и западной имеют архитектурный фон. В отличие от произведений XVI века в нем основным элементом является не стена с башнями и павильонами, а изображение городских ансамблей. Архитектурные „задники“ определяют группировку фигур. Существует некоторая логическая связь между их размещением на фоне фантастических замков, домов и церквей и конструктивной оправданностью архитектурных масс в соответствии с действием, разворачивающимся в сюжете. Группы людей, выступающие на светлом фоне сооружений, образуют монолитную цельность, помогающую зрителю преодолеть многофигурность сюжетов страстного цикла. Расстановка фигур часто подчеркивает условную „обратную“ глубинность, которая не вступает в спор с реальными плоскостями интерьера.

Архитектурный характер обрамления „Деисуса“ и Пророков обуславливает жизнь этих композиций на стене. Арка турно-колончатый пояс настолько органично сочетается с деревянной украинской архитектурой, является такой естественной частью экстерьера деревянной церкви, что и в живописи он воспринимается как вполне оправданный мотив. Белые колонки придают интерьеру легкость, иллюзорно расширяют храм. И если подобная аркатура описывала единой лентой не только часть северной стены, южную стену, но и алтарь, она вносила в ансамбль росписи тот ритм, который еще раз помогал связать воедино все разномасштабные изображения храма и зрительно их совместить. Паузы, которые возникали, когда глаз останавливался на наиболее крупных сценах, оправдывались значением отдельных сюжетов в идейном замысле росписей.

И все-таки в стенописи есть некоторое дерзкое отношение авторов к расположению сюжетов на стене в целом. Слишком свободно и непринужденно они размещены: иногда даже кажется, что содержание композиции доминировало в сознании художника над чувством ансамбля, настолько неожиданно совмещается одно изображение с другим. Может даже показаться, что место той или другой темы определялось без учета остальных росписей. По-видимому, элемент импровизации у потельчских мастеров был в такой же степени развит, как у народных живописцев. И поэтому их не смущало ни несоответствие масштабов, форматов отдельных композиций, ни отсутствие их формальной соподчиненности. Бесконечная чуткость к общности декоративных принципов, определяющих их творческое видение, помогала им, так же как народным художникам-декораторам, достигать того единства, которое может быть доказано только логическим анализом.

В святодуховской стенописи мастерами были использованы в основном характерные для средневековой украинской живописной культуры приемы передачи пространства. Они помогали художникам решать монументальные задачи, проверенные и испробованные временем, они служили тем лакомшумом, которым отличалось „свое“ (православное) от „чужого“ (католического). Благодаря традиции мастерам во многих случаях удалось добиться синтетического ощущения единства архитектуры и живописи.

В ансамбле росписей Потельча бесполезно искать оригинальных пространственных построений, нигде, ни в одной из композиций, кроме „Жертвоприношения Авраама“, мастера не обнаружили даже поверхностного знакомства с перспективой.

В последние годы искусствоведы уделяют довольно большое внимание изучению средств передачи пространства в древнерусском искусстве. Почти совсем эти проблемы не

затрагиваются украинским искусствоведением. Л. Жегин обратил внимание на то, что не всегда понятие „обратной“ перспективы дает исчерпывающее представление о методах, используемых древнерусскими и византийскими мастерами в передаче пространства. Наряду с „обратной“ перспективой он указал на „параллельную“. Так как термин „параллельная перспектива“ кажется искусственным, лучше пользоваться общепринятым понятием аксонометрии. Оно исчерпывающее и точно определяет суть тех пространственных построений, которые имеет в виду Жегин¹⁰⁴.

Потельчский мастер „Страстей“ очень редко в чисто „обратной“ перспективе строит композицию. Но у него была, видимо, внутренняя потребность передать пространство, и он, осуществлял ее, пользуясь аксонометрическим построением зданий. Выделяя своими белыми силуэтами на фоне голубого неба, они давали определенное зрительное ощущение глубины. При этом мастер чутко следил за тем, чтобы в построении целого подобная глубинность не нарушала баланса плоскости стены с живописным изображением. Возникающую пространственную иллюзорность он в каждом отдельном случае погашал особым распределением фигур и первопланых предметов.

В сцене „Воскрешение Лазаря“ белый гроб с фигурой в саване, поставленный параллельно раме, придает неподвижную статичность объемам, а уходящая вглубь направо и налево толпа создает в композиции „обратную“ перспективу. Таким образом, сохраняются те нормы плоскостности, на которые не решается посягать мастер. В „Короновании“ здания фона строятся как бы в перспективном сокращении¹⁰⁵, но художник на первом плане ставит подножие в аксонометрической проекции, центральная фигура Христа и симметрично стоящие по сторонам его на втором плане воины возвращают зрителя к „обратной“ перспективе, что, в свою очередь, сокращает пространственную удаленность планов. Примерно так же поступает автор „Успения богородицы“, где кажущаяся перспективная построение разбивается „обратной“ перспективой гроба и полной условностью в масштабах фигур первого и последнего планов. Сюжет „Приведоша Христа на судилище“ решен как бы совсем в одной плоскости, и только размещение персонажей вокруг стола создает самую минимальную пространственность. В „Воздвижении креста“ мастер использует ортогональное построение архитектуры, которой сплошь заполняет весь фон, чтобы усилить монументальную весомость сюжета. Контраст маленьких объемных башенок домов и массивной каменной стены не способствует ощущению реальности пространства, не изменяет общего замысла, от начала до конца условного и символического.

„Жертвоприношение Авраама“ — единственная композиция, являющаяся определенным исключением в Потельче. В ней есть довольно осознанное желание передать перспективу, которое выразилось в том, как мастер ставит фигуру в пейзаже, как мыслит и представляет себе этот пейзаж, как пишет крупное дерево на втором плане и маленькое у линии горизонта, какими новыми живописными средствами изображает землю. Его пейзажный мотив выглядит унылым, мастер, видно, очень боялся перегрузить его, стремился к лаконичной простоте, но совершенно очевидно, его творческая практика и знания были близки к формальным поискам, пронизавшим искусство начала XVII века. И хотя потельчские мастера жили вдалеке от крупных художественных центров, какими были Киев и Львов, они в несколько своеобразной манере отразили и те новые, и те архаические тенденции, которые существовали в искусстве этого переходного периода.

Понятие об объеме у потельчских живописцев довольно противоречиво, оно как бы находится на грани двух мировоззрений. Они стремятся к тому, чтобы образ человека вызывал у зрителя самые жизненные ассоциации; некоторые художники безусловно владеют реалистическими средствами лепки формы.

Все мастера Потельчы отказались от изображения условных движений на лицах и пробелов в тканях. С большим тактом они передают плавные светотеневые переходы, прослеживая их в лицах еле уловимыми градациями тона. Они редко пользуются контрастом света и тени; мягкий рассеянный свет придает необыкновенное колористическое благородство всем лицам. Кажется, что здесь предельно использованы все возможности темперы. Лишь в ряде случаев встречаются отголоски чисто иконной моделировки складок. Это — перепевы той иконной графики, при которой линия не столько передавала изгиб ткани (согласованной с формой тела, задрاپированного в нее), сколько давала о ней представление. Плоскостно обобщенно трактованное тело человека не нуждалось в более детально проработанной форме. Намек на складку в иконах вполне заменял складку. В потельчских росписях иногда встречается росчерк, напоминающий иконные решения (колену у пророков, складки на одеяниях Илии и др.), хотя графические приемы чаще используются для того, чтобы с реалистической тенденцией воссоздать форму. Просчеты мастеров объясняются уровнем их подготовки, недостаточностью знаний, но представления об объеме у них все же существенно отличаются от тех, что господствовали в XVI веке. Стремясь к декоративной выразительности, они в отдельных случаях подчеркивали объемы только графической черной линией, чтобы сохранить цельность очертаний и связь силуэта с настенной плоскостью.

Потельчские мастера по-своему одаренными рисовальщиками, рисунок был их родной стихией, и некоторые из них, как, например, мастер „Страстей“, даже предпочитали его живописи, умело передавая с его помощью плотность и округлость форм; другие демонстрировали свое живописное понимание объемов, проявляя при этом определенное знакомство с анатомией и пропорциями тела человека, с пластичностью драпировок, увлеченно, самым тщательным образом прорабатывая цветом и светотонью складки (например, мастера „Богоматери Печерской“, „Жертвоприношения Авраама“, „Оплакивания“). Им удавалось совместить остроту видения с воспитанным чувством монументализма формы. Мастер „Богоматери Печерской“ стремился зафиксировать каждый изгиб ткани костюма Марии и младенца, но не впадал в мелочность, опускал детали, чутко следя за той торжественной сущностью образа, которая была основой его замысла.

Живопись „Оплакивания“ наиболее красноречива. В ней отбор колористических средств настолько четкий, моделировка обнаженного тела и тела, скрытого под одеяниями, настолько безукоризненна, что становится очевидным, как далеко ушел автор от плоскостного представления об образе человека, долгие столетия царившего в религиозном искусстве.

Можно утверждать, что святодуховские мастера хотели выразить трехмерность объема тела человека, что они вполне сознательно стремились как можно осязательнее его передать, добиться совсем нового для религиозной живописи ощущения конкретности, хотя часто и бывали побеждаемы наивностью своих неприязнительных приемов, не основанных на знаниях, необходимых художнику-профессионалу.

Архитектура в страстном цикле и в композиции „Воздвижение креста“ не напоминает обычные для икон XVI века сооружения. И. Свенцицкий отмечал, что с XVI века довольно часто на иконах встречались изображения архитектуры, близкой к реальному¹⁰⁶.

В стенописи потельчских мастеров изображена архитектура, далекая от своих византийских и древнеукраинских прототипов. Фантастические сооружения, введенные, как кулисы и фоны, в большинстве страстных сюжетов состоят из элементов вполне реальных построек. Мастер постоянно обращался к высоким готическим крышам (они ему особенно нравились¹⁰⁷), к шатровым завершениям башен. Он писал дома с живописными залами кровель и фронтонами, стены замков — с бойницами. Самым причудливым образом совмещал художник разнотипные архитектурные элементы, создавая сказочные белокаменные города, привлекательные своим настолько же знакомым, насколько и необычным, причудливым обликом.

Рисуя архитектуру, художники руководствовались своей особой логикой. В „Страстях“ сооружения только напоминают реальные, атрибут-храм в руках библейского персонажа Давида совсем отвлеченный — это символ; церковь в руках Феодосия — лица легендарного, но вполне исторического — реальна: это изображенный в „обратной“ перспективе типичный для Украины трехкупольный храм.

Изображение архитектуры в Потельчых имеет еще одну весьма примечательную особенность: объемы в ней мастера передают только рисунком, графически. Мастер „Страстей“ очень дорожил белизной архитектуры, она придавала особый эффект его живописи. Он любил белое и умело им пользовался. И поэтому совсем отказался от теней, которыми обычно художники передавали объемы павильонов в XV—XVII веках. Потельчы в этом смысле — редкое исключение. Белые силуэты сооружений на голубом фоне освещенной северной стены производили удивительное впечатление: церковь казалась не деревянной, а каменной, оштукатуренной.

Сравнивая колорит потельчской стенописи с росписями других деревянных церквей, с колоритом икон, с цветом миниатюр и раскрашенных гравюр в книгах, нельзя не отметить его чрезвычайного своеобразия. Пожалуй, нигде более нет такого лаконизма цвета, такой логической продуманности живописного решения ансамбля. Если при этом учесть убогость палитры (результат нищеты прихода и заказчика) — мастера вызовут особое уважение за то, что смогли открыть такие возможности в минимальном количестве красок¹⁰⁸. Кажется, что ограниченность цвета (красок) не лимитировала художников. Они добились необыкновенных созвучий, колорит росписей то отличался мажорной приподнятостью ясных и звонких сочетаний, то тревожной строгостью напряженных отношений. В их гамме почти не было ярких, пестрых красок, ничто не диссонировало в гармоническом цветовом аккорде. Благородные темно-красные и серые, черные, белые и голубые цвета составляли спокойное, эпическое созвучие, вполне соответствующее назначению и содержанию произведений.

Несмотря на индивидуальные отличия живописцев, цвет более всего объединяет росписи всех стен сруба, служит тем камертоном, по которому настраивались они в одной музыкальной тональности. Скромные краски таили в себе неисчерпаемые живописные богатства; смешивая их, мастера передавали самые тонкие нюансы цвета тела человека, цвет земли и неба, тканей и архитектуры. И хотя приемы у них были близкие, каждый по-своему воспроизводил цвет ликов. Иногда один художник применял различные цвета для характеристики персонажей. Они то выражали безжизненную, мертвенную бледность Христа („Оплакивание“), то белоаморную чистоту лица Елены

(„Воздвижение креста“), то бархатистую свежесть молодого лица Марии Магдалины („Оплакивание“), то землестую серость тела Христа, как бы пришедшего из потустороннего мира („Успение богоматери“).

В Потельчых мастера сделали первые попытки передать материальность предметов, останавливаясь на их наиболее существенных признаках. Если в иконах XV—XVI веков изображалась просто ткань, то теперь появилось желание показать ткань то тяжелой и плотной (покрывало на ложе богоматери в „Успении богоматери“, одеяния в „Оплакивании“, мафорий в „Богоматери Печерской“), то тонкой (рубаша Авраама в „Жертвоприношении Авраама“, набедренная повязка Христа в „Оплакивании“), мягкий и пушистый мех (на мантии Константина в „Воздвижении креста“), деревянный крест („Несение креста“). В „Жертвоприношении Авраама“ даже земля материальна. При этом художники не упускали из виду декоративную природу цвета, она постоянно была в поле их зрения. Они не забывали о живописности ансамбля; в нем все должно быть ясным и красивым, не только понятным, но и радовать глаз. Художники почти обходились без желтых и светлых охр, но ценили английскую красную, которая заменяла им яркие красные цвета, приобретая удивительную силу в соседстве с черными, серыми и голубыми. Они любили глубокий цвет, очень определенные сочетания, хотя законы теплостойкости им еще не были известны. Потельчские художники предпочитали теплые цвета холодным. Последние не использовались ими при моделировке объемов, где мастера ограничивались тональной светотенью; серые, зеленые были преимущественно теплых оттенков, голубой служил в основном фоном, редко использовался как цвет костюма и лишь в нескольких случаях был введен в орнаменты на тканях. Гамма, созвучие были основой декоративного видения этих неизвестных авторов. В цвете ни один сюжет не получал преимущественных прав перед другим, не мыслился обособленно.

Храм был хорошо освещен только летом и солнечными зимними днями. Небольшое количество окон вызывало необходимость в колорите, придающем церкви праздничный вид. Расписанный деревянный сруб преобразался, его стенопись представляла собой удивительное переплетение канонических религиозных композиций и бесконечно наивных народных образов, символики цвета, еще не потерявшей своего значения в начале XVII века, символики идей и безукоризненного чувства декора, идущего из народных истоков.

Символика в настенных росписях была связана и с символизмом цвета, который получал совершенно новое осмысление, переведенный в декоративные формы, созданные народными мастерами. В стенописи он звучал так же, как в народной поэзии, — перемены языческих

верований, а в народных орнаментах — отголоски языческих заклинаний, они были органичны, но не назойливы, оставляя место народной фантазии и подлинному декоративному чувству. В святодуховской живописи строгая живописная шкала — в ней нет беспокойства и неуравновешенности, она проникнута цельным мироощущением, ясным и открытым взглядом на мир.

Почти все образы святых в росписях лишены иератизма. Не суровость и аскетизм, не отчужденность от мира и мрачная фанатическая сила — их добродетели. Добросердечие и душевная мягкость, незлобивость, кротость и чистота привлекали художников в людях. При этом авторы не старались создать исключительные характеры, их святые не были оторваны от земных идеалов. В потельчской стенописи была нивелирована разница между идеальным образом и простым человеком. Даже Христос и богоматерь в представлении народного мастера были людьми не потустороннего мира, а земного. Живописцы не стремились разнообразить типаж. Их не смущала некоторая стереотипность персонажей, так как они не старались решать психологические задачи. Но женские образы в сюжете „Оплакивание“ свидетельствуют о глубоком проникновении в природу человеческих чувств, об умении воплотить жизненную правду и по-своему ее опозитизировать.

VII

Датировка памятника

Время возникновения святодуховских росписей может быть довольно четко определено на основании изучения и анализа их стиля и содержания.

Как уже упоминалось, с историей церкви связано несколько дат, и они могут служить дополнительными ориентирами.

В самой церкви на стенах срубов имеется две надписи: одна из них — поминальная в бабинце 1647 года, другая в нефе — „1620“. Ремонт церкви был произведен в 1736 году. Уже отмечалось, что все перестройки храма пагубно отозвались на росписях, несомненно сделанных до „репарувания“, поэтому вопрос об отнесении их к XVIII веку отпадает.

Для того чтобы получить как можно более объективное представление о времени создания святодуховской живописи, нужно исходить из суммы тех стилистических признаков, которые были прослежены при анализе стенописи. Тщательное исследование примет двух столетий, наблюдаемых в живописи храма, приводит к выводу, что памятник создавался в переходную эпоху, когда искусство вырабатывало новый язык, когда происходила коренная ломка мировоззрения, когда, как ни в какое другое время, все виды идеологических надстроек, в том числе и искусство, были подчинены национальным и политическим интересам страны.

Символическое содержание потельчских росписей, лишенное спиритуалистического смысла, существенно отличается от стенописи и иконописи XII—XVI веков и от аллегории, распространившейся со второй половины XVII века.

Сюжеты потельчских религиозных композиций чаще следуют традиционным схемам, чем памятники живописи последующего времени. В них нет повышенного интереса к литературной разработке евангельских и библейских текстов, которая разовьется в искусстве второй половины века. Идейный смысл росписей строго подчинен самым насущным нуждам времени, последовательно соотнесен с современными национальными интересами страны, выдержан в эпических нормах монументального искусства.

В росписях ощутимы анахронизмы, имевшие место только в первой половине XVII века. К ним следует отнести:

1. Плоскостное решение пространства без попытки изобразить интерьер.

Если сравнить святодуховскую стенопись с росписями деревянных церквей, иконами и миниатюрами второй половины XVII века, близкими к ней профессиональным уровнем мастеров, то нельзя не заметить „отсталости“ стенописи Потельча. При всей условности архитектурного фона в памятниках более поздних, особенно

в таких аналогичных сюжетах, как „Страсти“, „Воздвижение креста“, интерес к интерьерным решениям и определенное понятие о перспективе обязательно давали о себе знать даже в самых наивных произведениях¹.

Основные средства передачи пространства в церкви св. Духа восходят к древнеукраинским традициям, они более типичны для конца XVI, чем для XVII века (применение обратной перспективы, аксонометрии и ортогональной проекции).

2. Иконографические схемы, тяготеющие к XVI веку, в таких сюжетах, как: „Въезд в Иерусалим“ (илл. 49), „Воскрешение Лазаря“ (илл. 48), „Тайная вечеря“ (илл. 50), „Целование Иуды“ (илл. 53), „Воздвижение креста“ (илл. 21).

3. Орнамент на поземе нижнего яруса „Страстей“, близкий к иконному XVI века.

4. Пуантель на архитектурном фоне в сюжете „Воздвижение креста“, которая была распространена в иконах второй половины и конца XVI века² (илл. 21).

5. Малое внимание, уделяемое художниками бытовым деталям и пейзажу. Обращение к несколько видоизмененному типу лешаков, характерному для народной живописи второй половины XVI века³. Отголоски иконных формул в моделировке лиц („Воздвижение креста“) и складок („Илия-пророк в пустыне“).

К чертам, которые рождают потельичские росписи с искусством первой половины XVII века, следует отнести следующие:

1. Потельичские мастера слепо не наследуют иконные и фресковые приемы в моделировке объема тела. В их живописи наблюдается желание передать его трехмерность. Они пользуются светотеневой моделировкой формы, избегают пробелов и движков; проявляют тенденцию передать анатомию человека, прорисовывая складки драпировок, хотя им и не хватает для этого конкретных знаний. Сравнительно редко прибегают к иконным формулам в рисунке складок.

2. В стенописи наблюдается зарождение интереса к материальности предметов (ткани в „Успении богородицы“, „Деисусе“, „Богоматери Печерской“, „Оплакивании“, мех в „Воздвижении креста“, деревянный крест, в „Несении креста“).

3. В композициях мало точек соприкосновения с гравюрами (аналоги) с гравюрами характерны для второй половины XVII в.). Близкими к росписям являются только ранние киевские издания Печерской лаврской типографии, особенно Анфологион 1619 года⁴. Можно заметить безусловные совпадения иконографии, композиций и деталей в следующих сюжетах:

а) фронтальные поколенные фигуры архангелов на южной стене (илл. 114, 116);

б) форма престола и орнамент на нем в „Деисусе“ и „Богоматери Печерской“ те же, что и в гравюре „Благовещение“⁵ (илл. 102, 103);

в) орнаменты, украшающие базы колонн в обрамлении „Деисуса“, те же, что и в гравюре „Евангелист Марк“; г) фигуры летящих ангелов в „Богоматери Печерской“ напоминают ангелов в заставке в виде медальона с Антонием и Феодосием (илл. 112, 113);

д) типаж царя Константина в „Воздвижении креста“ близок к изображению князя Владимира в одноименной гравюре⁶ (илл. 129, 131, 130).

4. Орнамент на мафории богородицы и на костюме Иоанна в „Оплакивании“ в виде неправильных ромбов встречается в гравюре „Успение богородицы“ в Псалтыри 1624 года.

5. Фриз из головок херувимов перекликается с резным фризом капеллы Трех святителей и Черной каменницы во Львове (конец XVI в.)⁷.

6. Элементы реалистического пейзажа („Жертвоприношение Авраама“), сосуществующие с чуть видоизмененными традиционными лешаками („Положение во гроб“, „Воины у гроба“).

7. Орнамент (на колонках „Деисуса“ и в окне северной стены), встречающийся в произведениях начала XVII века⁸ (илл. 106—108).

8. Признаки первой половины XVII века наиболее ошутимо проявляются при сличении стенописи с деталями иконостаса 1620-х годов из святодуховской церкви. Их роднят:

а) форма картушей (в „Деисусе“ стенописи и на иконе „Спас Нерукотворный“ из иконостаса)⁹;

б) орнамент на колонках „Деисуса“, на костюмах Константина и Елены в сюжете „Воздвижение креста“ стенописи и на лудке портала иконостаса;

в) трактовка головок херувимов (во фризе стенописи и на углах портала иконостаса);

г) растительный орнамент в виде гвоздик (на поле между картушами с пророками и „Распятием“ в „Деисусе“, в стенописи и на поле в картушах икон „Спас Нерукотворный“ и „Благовещение“);

д) орнамент на престоле в „Деисусе“ стенописи и на нижней части портала иконостаса¹⁰.

9. Общие приемы рисунка в росписях (особенно у мастера „Страстей“) и в иконе „Спас Нерукотворный“ из г. Радружа 1623 года.

10. Стилистическая и иконографическая общность страстного цикла с росписями польских деревянных костелов в Подкарпатье — в селах Бинарове (1641), Мошенице (первая половина XVII в.), Ленкавице (1630), Пшидониче (первая половина XVII в.), Трыбше (1647).

11. Обращение к западной иконографической схеме в сюжете „Оплакивание“.

12. Дата на южной стене бабинца „1647“ расположена как бы с учетом находящейся там же композиции „Оплакивание“. Она написана впритык к ее черной раме и занимает всю оставшуюся часть стены по горизонтали. Растянутость надписи, ее композиция заставляют предполагать, что она сделана после того, как на стене было написано „Оплакивание“.

13. Палеография текстов. Близость начертаний букв на свитках в изображениях пророков Антония и Феодосия к буквам надписи 1647 года.

* * *

Таким образом, на основании перечисленных выше признаков росписи церкви св. Духа в Потельче следует отнести к первой половине XVII века. Дата, указанная Юрченко, „конец XVI — начало XVII“¹¹ представляется несколько ранней, поскольку авторами стенописи являются народные живописцы, мастера своеобразной художественной культуры. В их творчестве дольше, чем у представителей столичных школ, сохранялись традиционные приемы. Наблюдения показали, что в стенописи существует определенное напластование стилистических черт искусства XVI века и новых тенденций XVII века. Это сказалось в отношении к образу человека, в стремлениях передать объем тела и уйти от иконных формул, в преданности плоскостному решению пространства, в попытках реалистически воссоздать пейзаж, в применении любимых в XVI веке лещадов. Мастера проявляли интерес к будничному типу, но избегали бытовизма в трактовке религиозных сюжетов, предпочитая установившуюся иконографию, что не характерно для XVII века, особенно его второй половины.

Осторожную датировку И. Свенцицкого „XVII век“¹² можно уточнить первой половиной века, считая, что у художников Потельча намечается лишь зарождение того интереса к окружающему материальному миру, который в 1630—1640-х годах проявился в творчестве их образованных столичных коллег, а в конце 1650-х и в 1660-х годах проник в мастерские народных живописцев¹³.

Датировка стенописи на основании даты „1620“, помещенной на западной стене центрального сруба, около 1620 года, не обоснована. Так как восстановить эту почти полностью истертую надпись не удалось (в ней можно разобрать только цифры и одно слово), а прочитанная в бабинце надпись дает дополнительные основания датировать живопись, базируясь на „вторичных“ признаках (орнаменты, аналогии с порталом, гравюрами, надписи, картуши, формы престола), можно определить дату создания стенописи в пределах 1620—1640-х годов.

Заклучение

Стенопись церкви св. Духа в Потельче 1620—1640-х годов — старейший из уцелевших на Украине ансамблей настенной живописи в деревянном зодчестве. Время не пощадило монументальной живописи XVI века ни в каменной, ни в деревянной архитектуре, и эволюция монументальных форм в украинском искусстве сейчас восстанавливается во многом благодаря потельчской стенописи.

Город Потельч в XVI веке был крупным центром Галиции, населенным главным образом крестьянами, мещанами и ремесленниками. Горожане Потельча приняли активное участие в национально-освободительной борьбе первой половины XVII века. Значение украинского населения в городе обозначилось в его застройке: в течение XVI века в нем было возведено четыре православные церкви. Среди них — единственная, сохранившаяся до наших дней, — церковь св. Духа, построенная на средства крупнейшего в то время на Украине гончарного цеха. Скромный храм был своеобразным деревянным кремлем, на протяжении веков служившим гончарам надежным оплотом в тяжелые годы социальных, национальных и политических бедствий. При нем гончары хранили свою продукцию и оружие.

Настенная живопись храма представляет собой цельный художественный организм, теснейшими узами связанный с эпохой. Самым удивительным и прихотливым образом в нем переплелись прогрессивные черты того времени с устоявшимися веками традициями средневековой культуры. В нем нашли выражение схоластические заблуждения человека начала XVII века и его тяга к просвещению, его слепая религиозная вера и трезвая вера в человека. Оплодотворенные полнокровным и зримым мироощущением народного искусства, святодуховские росписи получили черты неповторимого своеобразия, отводящие им особое место в истории искусства.

Время наложило свою печать на памятник. Он осязаемо ограничен в эпохе. Его живопись перекликается с современными литературными произведениями, с местными легендами, с любимыми народными преданиями. Через сотканную религией паутину символов проступают мысли и чувства, идеи и убеждения потельчского ремесленника. Литературные источники дали возможность объяснить и мотивировать иконографию стенописи, сделать вывод, что в XVII веке она окончательно утратила свою догматическую неподвижность. Стенопись Потельча дает право утверждать, что сюжеты в ансамблях могли диктоваться и политическими условиями эпохи.

Работавшая в церкви артель мастеров была глубоко связана с народными вкусами и представлениями, с неприязнательными и часто наивными приемами народного искусства. Они смело и свободно воплощали в стенописи сложные национальные, политические и этические проблемы своего времени. Они показали себя чуткими художниками, откликнувшимися на многие поиски живописцев высокой профессиональной культуры. Они так же потонули к свету, к реалистическим наблюдениям, завоевавшим себе все большие права в искусстве. Профессиональная подготовка мастеров не всегда давала им необходимый минимум объективных знаний в области анатомии и композиции. Тем не менее приобретенные ими навыки свидетельствуют об обостренном понимании декоративных задач в живописи. Условность, а иногда и примитивизм некоторых их произведений не приводили к упрощенным схемам, талантливость художников компенсировала отсутствие конкретных знаний: им удавалось метко и наблюдательно раскрыть самое существенное в сюжете, преодолев отвлеченный смысл религиозного искусства.

Декоративная система храма наглядно иллюстрирует присущее народным мастерам умение понимать настенные росписи в едином неразрывном комплексе с архитектурой. Новые прин-

ципы синтеза архитектуры и живописи, наблюдаемые в деревянном зодчестве, объясняются, видимо, в значительной мере воздействием традиций декоративной стенописи крестьянского жилья, на которых были воспитаны художники.

Потельчские мастера обогатили искусство особым представлением о человеке, о его характере и душевных качествах. Желание возвысить рядового человека, найти черты, роднящие людей между собой, — одна из самых существенных сторон потельчских росписей. Все свои усилия они прилагали к тому, чтобы сделать стенопись понятной и доступной. Она должна была вызвать круг ассоциаций, тесно связанных с освободительными идеями, волновавшими народ, с его мыслями и чувствами, с родными легендами и преданиями, передававшимися из поколения в поколение. Нельзя забывать о том, что цеховая церковь гончаров была местом, объединявшим народ в годы тягот, несправедливостей и унижений. Недаром святодуховские священники возглавили народ во время восстания 1649 года.

Средства художественной выразительности мастеров близки народному творчеству, поэтому их образы метки, как народное острое слово, как украинский „дотеп“, предельно экспрессивны, проникнуты ясным, оптимистическим взглядом на мир, на его светлые и темные стороны.

Настенная живопись святодуховской церкви Потельча помогает проследить развитие наиболее демократического направления в живописи, выражающего вкусы ремесленных и крестьянских кругов населения.

Примечания

I

Художественная жизнь Украины

конца XVI — первой половины XVII века

стр. №

7

1 Ф. Энгельс, Крестьянская война в Германии. — К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, М.—Л., 1930, стр. 158.

8

2 „Чувства массы были вскормлены исключительно религиозной пищей, — писал Ф. Энгельс, — поэтому, чтобы вызвать бурное движение, ее собственные интересы должны были представляться в религиозной одежде“ (Ф. Энгельс, Людвиг Фейербах. — К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIV, М.—Л., 1931, стр. 675).

8

3 „... Вся Западная и Центральная Европа, в том числе и Польша, развивается теперь во взаимной связи, хотя Италия, благодаря своей старинной цивилизации, продолжает стоять во главе“. (Ф. Энгельс, Диалектика природы. — К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIV, стр. 439).

8

4 „Юбилейное издание в память 300-летнего основания Львовского Ставропигийского братства“, т. I, Львов, 1886; Wł. Łoziński, Szuka lwowska w XVI i XVII wieku, Lwów, 1898; Czesław Thulle, o kościołach lwowskich z czasu odrodzenia, Lwów, 1913; В. А. Верещин, Старый Львов, Пг., 1915; В. Р. Залозецкий, Волоска церква у Львові, її значення в історії архітектури. — „Мета“, ч. 5, Львів, 1932; Володимир Січинський, Вежа і дім Корнякта у Львові, Львів, 1935; Нариси історії архітектури Української РСР, Київ, 1957, стр. 94—95; Г. С. Островский, Львов, Художественные памятники, Л.—М., 1965.

9

5 Г. Г. Павлуцкий, Деревянные и каменные храмы. — „Древности Украины“, вып. I, Киев, 1905; В. Шербаковский, Деревяні церкви на Україні і їх типи, Львів, 1906; И. С. Свенцицкий, Деревянные церкви Галицкой Руси XVII—XVIII вв., Львов, 1915; А. Луцкинский, Деревяні церкви Галичини XVI—XVII ст., Львів, 1920; Дан. Шербаковский, Українські дерев'яні церкви. Короткий огляд розробки питання. — „Збірник секції мистецтв“, т. I, Київ, 1921, стр. 80—102; Володимир Січинський, Дзвіниця і церкви Галицької України XV—XIX ст., Львів, 1925; Его же, Бойківський тип дерев'яних церков на Карпатах, Львів, 1927; С. Таранушенко, Мистецтво Слобожанщини XVII—XVIII ст., Харків, 1935; Михайло Драган, Українські дерев'яні церкви, ч. I—II, Львів, 1937 (далее: Михайло Драган, указ. соч.); М. Чапленко, Украинское деревянное зодчество. — Журн. „Архитектура СССР“, 1941, № 1, стр. 66—71; П. Г. Юрченко, Дерев'яне зодчество Украины, Київ, 1949.

9

6 Ю. П. Нельдовский, скульптура та різьблення другої половини XVI — першої половини XVII століття. — „Історія українського мистецтва“, т. 2, Київ, 1967, стр. 118—156; Г. Логвин, Украинское искусство X—XVIII вв., М., 1963, стр. 165—166 (далее: Г. Логвин, указ. соч.); Письмо о князях Острожских к графине А. Д. Блудовой Михаила Максимовича,

Киев, 1866, стр. 16; П. Яремич, Памятники искусства XVI и XVII ст. в Киево-Печерской лавре. — „Археологическая летопись южной России“, т. II, Киев, 1900, стр. 95—107; Е. Кузьмін, Київські надгробки. — „Київські збірники історії, археології, побуту і мистецтва“, т. I, Київ, 1931, стр. 151—158, W. Łoziński, Szuka lwowska w XVI i XVII wieku, Lwów, 1898; Mieczysław Gębarowicz, Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce, Toruń, 1962; Ego же, Szkice z historii sztuki XVII w., Toruń, 1966; Jerzy Kawalczyk, Znakomita rozprawa o rzeźbie kregu lwowskiego na przełomie XVI—XVII stulecia. — „Biuletyn historii sztuki“, Warszawa, 1964, Nr. 1.

10

7 T. Mañkowski, Lwowski cech malarzy w XVI wieku, Lwów, 1936.

10

8 Каталог археологическо-библиографической выставки Старовигийского института во Львове, сост. д-р Исидор Шараневич, Львов, 1888, стр. 198; Микола Голубець, Українське мalarство під покровом Старовигії, Львів, 1920, стр. 48; Его же, Начерк історії українського мистецтва, Перша частина, Львів, 1922, стр. 199, 202—205; Данило Шербаковський та Федір Ернст, Український портрет XVII—XX ст., Київ, 1925; Г. Логвин, указ. соч., стр. 162—165; П. Білецький, Українське мистецтво XVII—XVIII ст., Київ, 1963, стр. 7—18; Л. Мільска, Г. Логвин, Українське мистецтво XIV — перш. пол. XVII ст., Киев, 1963, стр. 54—56 (далее: Л. Мільска, Г. Логвин, указ. соч.); Володимир Овсійчук, Літосні трюх століть. — Журн. „Жовтень“, 1965, № 7, стр. 54—60; Віра Свенцицька, Іван Руткович і становлення реалізму в українському мalarстві XVII ст., Київ, 1966, стр. 24—25; Ф. Уманцев, Живопис кінця XVI — першої половини XVII століття. — „Історія українського мистецтва“, т. 2, стр. 302—312.

10

9 „Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским“, вып. 2, М., 1897, стр. 76.

10

10 Л. Мільска, Г. Логвин, указ. соч. (репрод.); П. Білецький, Українське мистецтво XVII—XVIII ст., стр. 15.

11

11 Іларіон Свенцицький-Святницький, Ікони Галицької України XV—XVI віків. Збірник українського національного музею у Львові (альбом), Львів, 1929, № 152, 228; І. Свенцицький, Іконопис Галицької України XV—XVI віків, Львів, 1928, стр. 65; М. Батіг, Галицький станковий живопис XIV—XVIII ст. у збірках Державного музею українського мистецтва у Львові. — „Матеріали з етнографії та мистецтвознавства“, вип. IV, Київ, 1961, стр. 154; В. Свенцицька, Древне-украинская икона. — Журн. „Творчество“, 1964, № 2, стр. 23; Его же, Живопис XIV—XV століть. — „Історія українського мистецтва“, т. 2, стр. 261—262.

12 Маріан Соколовський, Мalarство руске. — „Вистава археологічна польсько-руська устроєна во Львові в року 1885“, Львов, 1885, стр. 20—22; Микола Голубець, Начерк історії українського мистецтва, Перша частина, стр. 215—216; Г. Логвин, указ. соч., стр. 159—160; Л. Мільска, Г. Логвин, указ. соч., стр. 53; В. Ярема, Традиції і нововведення у побудові іконостасів XVII та XVIII століть у західних областях

- України. — „Православний вісник“, Львів, 1961, № 5—6, стр. 177—180, 183; *Віра Свєдницька*, Іван Руткович і становлення реалізму в українському мalarстві XVII ст., стр. 26—34; *Ф. Уманець*, Живопис кінця XVI — першої половини XVII століття. — „Історія українського мистецтва“, т. 2, стр. 291, 295—298.
- 11 13 *Г. Павлуцький*. Орнамент Пересопницького євангелія. — Журн. „Искусство“, 1911, № 2, стр. 83—92; *А. Грузинский*, Пересопницьке євангеліє, як пам'ятник мистецтва епохи Відродження в Южній Росії в XVI віці. — Журн. „Искусство“, 1911, № 1, стр. 1—48; *Я. Запаско*, Орнаментальні оформлення української рукописної книги, Київ, 1960, стр. 78—82; *П. М. Жолтовський*, Мініатюра XIV — першої половини XVII століття. — „Історія українського мистецтва“, т. 2, стр. 328, 329.
- 11 14 *Ю. Н. Дмитрієв*, Одна із лицевих рукописів Новгороду. — Сб. „Из истории русского и западноевропейского искусства“, М., 1960, стр. 61—70; *Л. Котюшина*, Из истории рукописей Воскресенского собрания Государственного исторического музея. Службник. — „Проблемы источниковедения“, вып. X, М., 1962, стр. 255—260; *Л. Милеєва, Г. Логвин*, указ. соч., стр. 57—58; *Г. Бугославский*, Волынские рукописные евангелия и апостолы. — „Труды IX археологического съезда в Вильне“, т. II, М., 1893, стр. 307.
- 11 15 *В. Стасов*, Славянский и восточный орнамент по рисункам древнего и нового времени, Спб., 1886, табл. XVIII; *Я. Запаско*, Орнаментальні оформлення української рукописної книги, стр. 115; *Л. Милеєва, Г. Логвин*, указ. соч., стр. 58—59; *П. М. Жолтовський*, Мініатюра XIV — першої половини XVII століття. — „Історія українського мистецтва“, т. 2, стр. 329; *Marian Sokolowski*, Sztuka cerkiewna na Rusi i na Bukowinie, Wystawa stauropialna we Lwowie, r. 1888/1889. — „Kwartalnik historyczny“, Rocznik III, Lwów, 1889, s. 629.
- 12 16 *Федір Ерст*. Українське мистецтво XVII—XVIII віків, К., 1919, стр. 16; *Микола Голубець*, Начерк історії українського мистецтва, Перша частина, стр. 226; *Л. Милеєва, Г. Логвин*, указ. соч., стр. 62; *А. В'юнчик*, Гравюра XVI — першої половини XVII століття. — „Історія українського мистецтва“, т. 2, стр. 354.
- 13 3 *Володимир Січинський*, Будівництво міста Потиліча. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, Львів, 1927, стр. 104—128 і отд. оттиск.
- 13 4 „Potilich miasteczko nad rzekoj Thilica, która przynależi do starostwa Liubaczwińskiego“, — свидетелствует иллюстрация 1563 г. (Иллюстрації королювання на землях холмський і львівський з 1564—1565 рр. — Жерела до історії України—Руси, т. III, Львів, 1900, стр. 242). Географічне положення міста: 50°8'30" сев. широти, 41°10'15" вост. довготи.
- 13 5 Полное собрание русских летописей, т. II, Спб., 1908, стр. 285, стбл. 857.
- 13 6 *Володимир Січинський*, Будівництво міста Потиліча. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 104—105; у Длугоша: „Potylicz, mons altus terrae Belsensis qui a fluvio Potylicz alluitur et oppido sui nominis imminet, in que quondam arx notabilis habebatur“.
- 13 7 *И. Шараневич*, Исследование на поли отечественной истории и географии. — „Литературный сборник галицко-русской митации“, Львов, 1869, стр. 126. *Свєдний Горницький*, Записки топографічно-історичні о стародавньому містечку Потиліччя. — „Зоря“, 1890, ч. 12, стр. 206; *Володимир Січинський*, Будівництво міста Потиліча. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 105.
- 13 8 *Свєдний Горницький*, Записки топографічно-історичні о стародавньому містечку Потиліччя. — „Зоря“, 1890, ч. 12, стр. 207; *Володимир Січинський*, Будівництво міста Потиліча. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 107.
- 14 9 *Свєдний Горницький*, Записки топографічно-історичні о стародавньому містечку Потиліччя. — „Зоря“, 1890, ч. 12, стр. 207; *Володимир Січинський*, Будівництво міста Потиліча. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 108; *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, т. III, s. 380.
- 14 10 *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, т. III, s. 380. Иллюстрация 1566 г. передает содержание всех привилегий.
- 14 11 *Михайло Грушевський*, Історія України — Руси, т. VI, Київ—Львів, 1907, стр. 137.
- 14 12 Жерела до історії України — Руси, т. III, стр. 242—252.
- 14 13 Там же, стр. 250.
- 14 14 *Володимир Січинський*, Будівництво міста Потиліча. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 106.
- 14 15 Dodatek do Gazety lwowskiej, 1853, cz. 27.
- 14 16 Жерела до історії України — Руси, т. III, стр. 242.
- 14 17 Dodatek do Gazety lwowskiej, 1853, cz. 27.
- 14 18 *Володимир Січинський*, Будівництво міста Потиліча. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 109.
- 14 19 „... Посуды поливной, гарнцев больших и малых, тяглей, рынок коп шесть, простых гарнцев ... три копы, кафлей поливных шесть коп. И еще кафельную печь, куда укажут, должны выставять каждые три года“ (*Володимир Січинський*, Будівництво міста Потиліча. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 109).
- II
Город Потелыч, его история
и церковь св. Духа
- 13 1 *Свєдний Горницький*, Записки топографічно-історичні о стародавньому містечку Потиліччя. — „Зоря“, 1890, ч. 12, стр. 191.
- 13 2 Горницький во многом опирался на обстоятельную статью о Потелыче в польском географическом словаре („Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich“, т. VIII, Warszawa, 1887).

- 14 20 Жерела до історії України — Руси, т. III, стр. 242.
- 14 21 *Євгеній Горницький*, Записки топографічно-історичні до стародавньому містечку Потельчы. — „Зоря“, 1890, ч. 12, стр. 208.
- 14 22 *Володимир Січинський*, Будівництво міста Потілича. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 109; *Євгеній Горницький*, Записки топографічно-історичні до стародавньому містечку Потельчы. — „Зоря“, 1890, ч. 12, стр. 208.
- 14 23 Жерела до історії України — Руси, т. III, стр. 250.
- 14 24 Королевская привилегия, выданная городу в 1523 г., проливает свет на роль украинского населения в его самоуправлении: к трем советникам римско-католической веры присоединен четвертый — „русин“, из людей „достатных, доброй чести и славы“ и один из крестьян-дворянчиков (*Володимир Січинський*, Будівництво міста Потілича. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 108).
- 14 25 *Володимир Січинський*, Будівництво міста Потілича. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 110.
- 14 26 *Л. С. Петрушевич*, Сводная галицко-русская летопись, Львов, 1874, стр. 101; *Євгеній Горницький*, Записки топографічно-історичні до стародавньому містечку Потельчы. — „Зоря“, 1890, ч. 12, стр. 207—208.
- 18 27 Жерела до історії України — Руси, т. V, Львів, 1901, стр. 33.
- 18 28 В XIX в. в Потельче было 493 католика, 2131 православных, 303 еврея, 2 других национальностей. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, t. III, s. 380.
- 18 29 *Євгеній Горницький*, Записки топографічно-історичні до стародавньому містечку Потельчы. — „Зоря“, 1890, ч. 12, стр. 192; *Володимир Січинський*, Будівництво міста Потілича. — „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 120, 124; *Михайло Драган*, указ. соч., ч. I, стр. 51, 53, 73, 98; *І. Свєтлицький*, Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі. — „Літопис Бойківщини“, Самбір, 1938, № 10, стр. 60 и отдельный оттиск; „Наша Батьківщина“, Львів, 1937, № 3; Polska w krajobrazie i zabytkach, t. II, Warszawa, s. 57; *Tadeusz Spiż*, Wykaz drewnianych kościołów i cerkwi w Galicyi, Lwów, 1912, s. 57, 58; *Микола Шулицький*, Український архітектурний стиль, Київ, 1914, стр. 25.
- 18 30 *Володимир Січинський*, Будівництво міста Потілича. — „Записки наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 120. По легенде, церковь св. Николая была уничтожена в 1709 г. шведами (там же, стр. 117).
- 18 31 Там же, стр. 126—127.
- 18 32 *J. B. Konstantynowicz*, Ikonostasis, Prospect. Lwów, 1939, ss. 238, 239.
- 20 33 *Володимир Січинський*, Будівництво міста Потілича. — „Записки наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 125.
- 20 34 Ныне живущий в Потельче гончар М. И. Москвитин (его предки упоминаются в городских актах XVII в. и в надписях на иконах того же времени) говорил автору: „Це наша, гончарська церква“.
- 20 35 *Володимир Січинський*, Будівництво міста Потілича. — „Записки наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 125.
- 20 36 *Євгеній Горницький*, Записки топографічно-історичні до стародавньому містечку Потельчы. — „Зоря“, 1890, ч. 12, стр. 192.
- 20 37 На это указывал М. Грушевский, сравнивая его с цехами других украинских городов (*Михайло Грушевський*, Історія України—Руси, т. VI, стр. 118).
- 20 38 „Цехмистрами должны быть два поляка“ („Dodatek do Gazety Lwowskiej“, 1853, cz. 27).
- 20 39 Люстрації королівщини в землях Холмський, Бельський і Львівський з 1564—65 рр. — „Жерела до історії України — Руси“, т. III, стр. 250.
- 20 40 В XX в. были разобраны Троицкая церковь (в 1937 году вместо нее построена каменная) и церковь Рождества богородицы. Фотографии росписей обнаружил Б. Г. Возницкий во Львовской библиотеке Академии наук УССР (до консерваторского управления, л. 47). Автор выражает ему искреннюю признательность за возможность ознакомиться с этими уникальными теперь материалами.
- 20 41 *Євгеній Горницький*, Записки топографічно-історичні до стародавньому містечку Потельчы. — „Зоря“, 1890, ч. 12, стр. 192.
- 20 42 *Володимир Січинський*, Будівництво міста Потілича. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 114. В своей более ранней работе Сичинский приводил две даты „1502“ и „1555“, не высказывая определенно своего к ним отношения (*Володимир Січинський*, Дзвіниці і церкви Галицької України XV—XIX ст., стр. 45).
- 20 43 Дату „1502“ подтверждает „Шематизм греко-католического духовенства злучених єпархій Перемиської, Самбірської і Заніцької на рік божий 1928“, Перемиськ, 1928, стр. 252.
- 30 43 *Володимир Січинський*, Будівництво міста Потілича. — „Записки наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 114. Упоминутая копия 1726 г. церковной книги находится во Львовском музее украинского искусства, отдел рукописей, инв. № 39730/1.
- 30 44 *Михайло Драган*, указ. соч., ч. I, стр. 145. Юрченко датирует церковь серединой XVI в. (*П. Г. Юрченко*, Нариси з історії архітектури Української РСР, Київ, 1957, стр. 208). Логвин датирует ее „1502 — первой половиной XVI в.“ (*Г. Н. Логвин*, Архитектура XIV — первой половины XVI столетия. — „Історія українського мистецтва“, т. 2, стр. 42).
- 30 45 *А. Лушницький*, Дерев'яні церкви Галичини XVI — XVIII ст., Львів, 1920, табл. XXVIII.
- 30 46 *Володимир Січинський*, Дзвіниці і церкви Галицької України XV—XIX ст., рис. 55, 56, стр. 45.
- 30 47 *Михайло Драган*, указ. соч., ч. II, рис. 48.
- 30 48 В. Сичинский полагает, что при ремонте 1736 г. был несколько увеличен средний руб (сохранились следы прежней прелатальной арки) и уменьшен алтарь.
- 30 49 *Михайло Драган*, указ. соч., ч. I, стр. 51—52.
- 30 50 Там же, стр. 79.

- 30 51 По Сичинському, под гонтой церковь стояла до 1914 г. (*Володимир Сичинський*, Дзвінці і церкви Галицької України XV—XIX ст., стр. 45), по Драгану — до 1910 г. (*Михайло Драган*, указ. соч., ч. I, стр. 145).
- 30 52 „На чотирех кватирках старої будови, на котрих давав нову шатню і лати по них нові і коронки над вікнами вісімки ... і на тій великій куполі маленька зелена куполка куншту гончарського старостівського взірця і на тій же куполі хрест желязний на кшталт ... осадив хрест найбільший запровадив швидко. Хрест з Немирова добрих ковалів з проміннями. Кратки, котрі були старі, повипадали і ланцюжки з киблками на взір перантів желязних прибав на вісімки для забезпечення від вітру над вікнами зі сходу і заходу. Вставив 4 віконця в олово, також роблені в Немирові. За те мені дав св. Духа парох о. Дуркалевич 24 злотих польських крім трупку і легумини“. Далі „репарував паперть, т.е. описання зпереду церкви і трема ганками. На тій же будинку шит з гзісами і на тій гзімзе, що на верку паперть з двома куполками — куншту гончарського коштовно роблено. На штильберку хрест передній менший. Дах на бабинці побитий новий. Над олтарем репарував“. (*Володимир Сичинський*, Будівництво міста Потилича. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 115).
- 30 53 В визитации 1739 г. епископа холмского значится: „Сама церква в стінах і дахах добра, на ній хрестів желязних і, дзвінниця також добра, порядна, на котрій дзвонів 4 і хрест желязний 1. До тої церкви дверей двох: одні з заходу, завіс двох через цілі двері і в кратах желязних, замків 2, колодок 2 добрих і т. д. Другі двері на полудне, на котрих завіс 2 через цілі двері в крати роблені і т. д. В тій церкві вікон 2 тафлювих, одно на полудне, одно на північ, в олтарі великим одно в дерево оправлено з кратами з надвору приблитою. У великій церкві вище в горі вікон 2 одно зі сходу, друге з полудня. Під самою банею в тій же церкві вікон 4 оправлених в олово. В паперті то є в бабинці в дерево оправлено 2: одно з полудня, друге з півночі“ (*Володимир Сичинський*, Будівництво міста Потилича. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXLVII, стр. 116).
- 30 54 *Савеній Горницький*, Записки топографічно-історичні о стародавньому містечку Потыличы. — „Зоря“, 1890, ч. 12, стр. 192.
- 30 55 Там же.
- 30 56 О них имеются сведения в церковной книге (*Xigga Spisana wszystkich Legacyi Cerkwi Podgórnej Potylickiej, Założenie Ducha Świętego a przed tym Xiegar Ruskich S S Chliba u Borysa. — Roku Pańskiego 1726, 13 Junius*). Находится во Львовском музее украинского искусства, инв. № 39730/1.
- 30 57 *J. B. Konstantynowicz*, Ikonostas w XVII w. w granicach dawnych diecezji Przemyskiej, Lwowskiej, Belskiej i Chełmskiej. Próba charakterystyki, t. II Materiał opytczny, Sanok, 1930, tabl. XI. Рукопись. Находится в отделе изобразительного искусства Львовской публичной библиотеки Министерства культуры УССР.

- 31 58 В настоящее время икона „Деисус“ 1682 г. находится в каменной Троицкой церкви с. Потылича, Свято-Духовская икона „Деисус“ — во Львовском музее украинского искусства (*В. Свенцицкий*, Произведения Ивана Рутковича. — Журн. „Искусство“, 1964, № 6, стр. 164—67; *ее же*, Иван Руткович — жолківський живописец і розвиток реалізму в українській живописі XVII века. Автореферат диссертации, Киев, 1965, стр. 10; *Ее же*, Иван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст., стр. 80).

III

Сюжеты стенописи
и их идейное содержание

- 33 1 Г. Логвин датирует стенопись „около 1636 года“, основываясь на дате, помещенной на южной стене (*Г. Логвин*, указ. соч., стр. 154).
- 33 2 Христос в „Деисусе“ представлен в митре (так называемый тип „Предста царя одесную тебе“). Необычное его окружение первосвященниками, а не апостолами, видимо, подчеркивало его священнический сан — „Мелхиседек чин“. Довольно распространенный на Руси с конца XIV в. тип Христа (*В. Н. Лазарев*, Искусство Новгорода. — „История русского искусства“, т. II, 1954, стр. 252) крайне редок на Украине в XVII в., а в XVIII в. встречается довольно часто. Роскошные облачения Христа привлекали художников в пору господства пышных барочных форм (*В. Яремса*, Традиції і нововведення у побудові іконостасів XVII та XVIII століть у західних областях України. — „Православний вісник“, Львів, 1961, № 5—6, стр. 189).
- 33 3 *Zofia Petrow*, Cerkiew w Powroźniku. — „Mówią wieki“, 1962, № 11, s. 23.
- 33 4 Свенцицкий датирует стенопись 1597 г. (*І. Свенцицький*, Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі. — „Літопис Бойківщини, Самбір, 1938, № 10, стр. 69); 3. *Петрова* — 1637 (?) г. (*Zofia Petrow*, Cerkiew w Powroźniku. — „Mówią wieki“, 1962, № 11, s. 1, 33); 1643 г. указан в „Katalog zbawotok Sztuki w Polsce“, t. I, Warszawa, 1953, № 339; 1607 г. — дата, предложенная Логвиным (*Г. Н. Логвин*, Монументальный живопис XIV первой половины XVII столетия. — „История украинского мистецтва“, т. 2, Київ, 1967, стр. 189, 190).
- 33 5 *І. Свенцицький*, Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі. — „Літопис Бойківщини“, Самбір, 1938, № 10, стр. 68.
- 33 6 *Marian Kordecki*, Wyniki objazdu inwentaryzacyjnego zabytków powiatu Brzozowskiego w woj. Rzeszowskim. (Budownictwo drewniane, malarstwo i rzeźba). — „Biuletyn historii sztuki“, 1964, № 3, s. 221.
- 39 7 Е размеры (2,00 × 2,5 м) полностью соответствуют месту, отведенному ей между иконостасом и окном. Составлена икона из пяти узких доков (2,00 × 0,5 м), смонтированных при помощи тябла. Так как под иконой на стене нет следов живописи — она имеется только ниже иконы с характерными для первой половины XVII в. орнаментальными мотивами, — можно

утверждать, что задумана она была для простенка, в котором находится и ныне. Так как икона создана не позже конца XVI в., есть определенные основания датировать центральный сруб не XVII в., а XVI в. Подобные страстные иконы и „Страшные суды“ в большом количестве собраны во Львовском музее украинского искусства, но драгоценный ансамбль дает возможность представить синтез стенописи и иконописи в его еще нерушимом состоянии.

- 39 8 Хранятся во Львовском музее украинского искусства.
- 39 9 *I. Свещицкий*, Тематичный уклад стенописи церкви св. Юра в Дрогобичи. — „Літопис Бойківщини“, Самбір, 1938, № 10, стр. 74.
- 39 10 Сравните росписи церквей Воздвижения и св. Юры в Дрогобиче, св. Иакова в с. Поворознице (ПНР), Успенской церкви в с. Новоселица и церкви св. Николы в Середнем Водяном Закарпатской обл.
- 39 11 *Ф. Энгельс*, Крестьянская война в Германии. — *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. VIII, М.—Л., 1930, стр. 121.
- 43 12 *В. І. Свещицька*, Живопис XIV—XVI століть. — „Історія українського мистецтва“, т. 2, Київ, 1967, стр. 212.
- 43 13 Кальнофойский в „Тератургеме“ 1638 г. пишет: „Живописное изображение Христа преимущественно для тех, которые не умеют читать и назвали живописное искусство книгою неграмотных“. Цит. по кн. *С. Голубев*, Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники. Опыт исторического исследования, т. I, Киев, 1898, стр. 302 (далее: *С. Голубев*, указ. соч.).
- 43 14 *Н. В. Покровский*, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, Спб., 1882, стр. 249—369.
- 43 15 „Религиозная оппозиция против феодализма проходит через все средневековье. В зависимости от условий времени она выступает то в виде мистики, то в виде открытой ереси, то в виде вооруженного восстания“ (*Ф. Энгельс*, Крестьянская война в Германии, стр. 128—129).
- 43 16 *В. Н. Лазарев*, Искусство Новгорода. — „История русского искусства, т. II, М., 1957, стр. 205.
- 43 17 „Страсти Христовы“ в западнорусском списке XV века, труд Н. М. Тупикова, Спб., 1901.
- 43 18 А. А. Соболевский пишет, что исследователям не удалось найти ни польского, ни латинского оригинала произведения „Страсти Христовы“ в западнорусском списке XV века.
- 44 19 *А. Соболевский*, Русские фрески в старой Польше, М., 1916; *F. Kopera*, Dzieje malarstwa w Polsce, Kraków, 1925; *C. Filipowicz-Osieczkowska*, Les peintures byzantines de Lublin. — „Bizantion“, VII, 1932; *Michał Walicki*, Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie. — „Studia do dziejów sztuki w Polsce“, III, Warszawa, 1930, ss. 28—53; *M. Walicki*, Polichromia kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie. — „Ochrona zabytków“, 1954, № 3 (26), ss. 183, 184. Пожалуй, уже в Люблине сложилась та иконография страстного цикла, которая с большими или меньшими отклонениями просуществовала на Украине до XVIII в. „Страсти“ в Замковой капелле св. Троицы в Люблине состоят из 22 сюжетов: 1. „Преображе-

ние“, 2. „Воскрешение Лазаря“, 3. „Въезд в Иерусалим“, 4. „Евхаристия“, 5. „Омовение ног“, 6. „Тайная вечеря“, 7. „Моление о чаше“, 8. „Иуда перед первосвященниками“, 9. „Первое отречение Петра“, 10. „Второе отречение Петра“, 11. „Кустодия“, 12. „Христа обвивают“, 13. „Христа ведут“, 14. „Заушение“, 15. „Наигривание“, 16. „В претории“, 17. „Пилат умывает руки“, 18. „Бичевание“, 19. „Несение креста“, 20. „Распятие“, 21. „Снятие со креста“, 22. „Состыжение во ад“.

- 44 20 *W. Luszczykiewicz*, O freskach w katedrze Sandomierskiej — „Sparowzдания komisji do badania historii sztuki w Polsce“, 1891, VI; *F. Kopera*, Dzieje malarstwa w Polsce, ss. 126—136; *A. Marsówna*, Freski ruskie w katedrze w Sandomierzu. — „Proce Komisji Historii Sztuki“, t. V, 1932; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III, Warszawa, 1962, ss. 161—164; *Józef Muczkowski*, Dwie kaplice Jagiellońskie w katedrze krakowskiej, Kraków, 1858; *M. Sokolowski*, O malarstwie na Rusi. Album wystawy archeologicznej polsko-ruskiej we Lwowie, 1885, Lwów, 1886.
- 44 21 *Мариан Соколовский*, Мalarstwo руске. Вистава археологічна польсько-руска устроена во Львові в року 1885, табл. 39, стр. 16—20; *Марія Грушевська*, Причинки до історії руської штуки в давній Польщі. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. I, Львів, 1903 (отд. оттиск); *Tadeusz Dobrowski*, Sztuka Krakowa, Kraków, 1959; Historia Sztuki Polskiej, t. I, Kraków, 1962, s. 161.
- 44 22 *І. Свещицький*, Галицько-руське церковне мalarство XV—XVI ст. Матеріали і замітки, Львів, 1914, стр. 25—26; *Его же*, Іконопис Галицької України XV—XVI віків, стр. 40—42.
- 44 23 Иконы „Страсти“ из с. Звениж, XV в. и икона „Страсти“ из с. Трушечин, конца XV — начала XVI в. Львовский музей украинского искусства.
- 44 24 *І. Свещицький*, Галицько-руське церковне мalarство XV—XVI ст., стр. 26—27.
- 44 25 *В. Н. Лазарев*, Происхождение итальянского Возрождения, т. II, М., 1959, стр. 159—164.
- 45 26 *С. Голубев*, указ. соч., стр. 215.
- 45 27 *З. Компестенский*, Палинодия. Русская историческая библиотека, т. IV, кн. I, Пб., 1878, стр. 826.
- 45 28 *С. Голубев*, указ. соч., стр. 370.
- 45 29 „Без предварительного одобрения на братской сходке не могло пройти ни одно важное дело“ (там же, стр. 123). Нельзя сказать, что такие отношения радовали духовенство. Возмущались братской автономией и митрополит Иов Борецкий, и автор известной грамматики М. Смотрицкий. Ректор киевской братской школы К. Саковий писал с раздражением: „Живя в Люблинском братстве, я насмотрелся, как какие-то клопы — квасники или кабатчики — выдают попу ризы, сосуды, кресты, Евангелия“ (там же, стр. 123); „Днесь корчмарь и танцовец, а завтра богослов и народоволец“ — писал и И. Вышпенский („Архив Юго-Западной России“, ч. I, т. VII, Киев, 1887, стр. 37).
- 48 30 Почти одновременно появились „Вирши-трагедии Христос-нахсон“, написанные, возможно, на основе польского издания „Żywot Pana Jezusow“ 1601 г., которое находилось среди „книг ляцких“ в библио-

- теке Ставропигийского братства (Д. Zubrycki, *Historyczne badania o drukarniach rusko-słowiańskich w Galicji*. Lwów, 1836, ss. 40, 41).
- 48 31 *І. Вишенський*, Твори, Київ, 1959, стр. 190, 191.
- 48 32 *Михайло Возняк*, Діялог Іоанкія Волковича з 1631 р. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. СХХІХ, Львів, 1906, стр. 57, 58.
- 48 33 Там же, стр. 74.
- 48 34 Кроме потельчих храмов, страстные циклы были размещены в церквах в с. Улуч над Сяном, в с. Грязевой (ПНР), *Marian Kornecki*, *Wyniki objazdu inwentaryzacyjnego zabytków powiatu Brzozowskiego w woj. Rzeszowskim*. (Budownictwo drewniane, malarstwo i rzeźba). — „Biuletyn historii sztuki“, 1964, N 3, ss. 221, 222.
- 48 35 „Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алексимским“, стр. 78.
- 48 36 *І. Свенцицький*, Галицько-руське церковне малярство XV—XVI ст., стр. 51.
- 48 37 *І. Свенцицький*, Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі. — „Літопис Бойківщини“, Самбір, 1938, № 10, стр. 67.
- 51 38 *І. Свенцицький*, Похоронне голосінє і церковно-релігійна поезія (Студія над розвитком мотивів народної словесності). — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. ХСІV, Львів, 1910, стр. 12.
- 54 39 Храмовая икона „Успение богоматери“ и икона „Богоматерь Печерская“ — реликвии Киево-Печерской лавры.
- 54 40 Цит. по кн: *И. Н. Голицынец-Кутузов*, Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков, М., 1963, стр. 295.
- 54 41 „Записки Петра Могилы“. — „Архив Юго-Западной России“, ч. I, т. VII, Киев, 1887, стр. 49—132.
- 54 42 *І. Франко*, Іван Вишенський і його твори, Львів, 1895, стр. 229.
- 54 43 *І. Франко*, Студії над українськими народними піснями. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. ХСІV, 1910, стр. 45.
- 56 44 *С. Голубев*, указ. соч., стр. 383.
- 56 45 Акафисты выходят в 1625, 1629, 1663 и т. д. гг.
- 56 46 „Акафисты Благовещению Иисусу Сладчайшему и Успению пресвятые богородицы“, Киев, тип. Печерской лавры, 1625.
- 56 47 „Записки Петра Могилы“. — „Архив Юго-Западной России“, ч. I, т. VII, стр. 165, 166.
- 56 48 Там же, стр. 167.
- 56 49 Уход от аскетизма был типичен для эпохи. Вишенский искренне негодовал, что „ныне проповедь во градах не возбраняется...“. А еже, глаголет пан Юрко, „яко пустыня только себе спасает, а не других“ (*І. Вишенський*, Твори, стр. 192).
- 56 50 *Н. П. Кондаков*, Иконография богоматери, т. II, Пг., 1916, стр. 316—356; *Н. П. Сычев*, Искусство средневековой Руси. — „История искусства всех времен и народов“, кн. 4, Л., 1929, стр. 206; *В. Н. Лазарев*, Живопись и скульптура Киевской Руси. — „История русского искусства“, т. I, М., 1953, стр. 229, 230; *А. Н. Саввин*, Искусство книги Древней Руси XI—XVII вв., М., 1965, стр. 58, 59.
- 56 51 *В. И. Антонова, Н. Е. Мневая*, Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации, т. I, М., 1963, стр. 76—77; *В. Н. Лазарев*, Живопись и скульптура Киевской Руси. — „История русского искусства“, т. I, стр. 224.
- 56 52 Анфологион, 1619; Иоанн Златоуст. Иже в святых отцах нашего Иоанна Златоустаго, архиепископа Константинопольского. Беседы на деяния святых апостол, 1624; Служебник, 1629; Тетраургиа, 1638 и др.
- 58 53 Ильин считает, что первым Успенским храмом на Руси была еще Десятинная церковь (*М. Ильин*, О наименовании Десятинной церкви. — „Советская археология“, 1965, № 2, стр. 266—268).
- 58 54 *Ю. Овсянников*, Русский лубок, М., 1962, стр. 5.
- 58 55 Легенда об обретении креста царией Еленой, которая вместе со своим сыном, византийским императором Константином, утвердила христианство как официальную религию, была очень любима в XVI в. Епископ Арсений Еласонский, приезжавший в Москву вместе с патриархом Иеремией в 1588 — 1589 гг., видел фреску на этом сюжет в Царичиной палате Московского Кремля, выполненную в 80-х гг. XVI в. (*С. Бартев*, Московский Кремль в старину и теперь, т. II, М., 1916, стр. 233). Подробно изображает легенду и храмовая икона 2-й половины XVI в. в церкви Воздвижения в Дрогобыче.
- 58 56 *Г. Н. Логвин*, указ. соч., стр. 149—150.
- 58 57 Его же, Монументальный живописи XIV — первой половины XVII столетия. — „История украинского искусства“, т. II, стр. 197. Сравните изображение князя Владимира и княгини Ольги на титульном листе книги „Главизны поучительные диакона Атапита“, Киев, тип. Печерской лавры, 1628.
- 59 58 „Солудивый Боняк, кажут, був подобий до чоловіка, мав на голові коротке волосє, на руках і ногах не ногги, а пазури, брови довгі, но тверді, та, що аж два подручні парубчакі підводили їх великими вилами, коли захотів де полизитися. Але коли він лише споглянув своїми бесовскими балухами, всоди наступала сійчас біда і нужда на людей, а із красних країв робилася пустина. Так став він раз на заході від нашого Потиліча на подорожю, що звеся нині „Колосовым горбом“, таі скрутив своїми очима на вхсод, т. е. на саме місто Потиліч і на мале передмістя. Від того часу, кажут, почали люди шораз більше на маску підпадатти, від тоді то мав впасти негаразд на людей, а неурожай на тутешню землю, тої самої хвилі звернув Боняк свій дикий погляд і на село Просє, що лежить на північ від Потиліча. От що кажут наші люди о проснях: над просіан нема тут доволка біднішого села, та хоть і свого лісу подостатком мають, то так рідко кому везє їм в газдовити. Тому то і Просє тяжко зоткає на загадку того Боняка. Дальше кажут о Боняку, що він забороняя другим своїм слугам до себе приступати кром тамтих двох, що йому заслоно брови підносили. При том був він на тілі дуже поганий: на плечах мав дуже тонку шкіру, так що через нїо було йому видко все нутро. Той сам Боняк кажут, мав утікати перед руською царцею, котра

за ним гнала. Де лише Боняк зо своїм войском заночував, там мусів кожний его жовнір по шматці піску на купу знести; таким способом лишав Боняк по собі всюду високі та великі копчі. Такі копчі (могили) кажуть, знаходяться ще й днес в Потилчичі, як той „Колосовий горб“, потом в Радружі і Горинчию (в селаш, що лежать на заход від Потилчича). А знов царичю руську представляв собі народ тугойшій, як і всюди яко дуже добродійну і милосердну. На кождом місці, куди ся только царича тая повернула, всюди піднімалися радо солтиси виставити прекрасну і велику церкву“ ... (*Свяеній Горинчій, Записки топографічно-історичні о стародавньому місточку Потилчичі*. — „Зоря“, 1890, ч. 12, стр. 206, 207).

- 59 59 „Одного разу узріли його жовніри здалека, що військо царичі, від блях дуже лишилась тай скригалі нараз, що їх ворог дуже зближаєсь, Боняк чув тое і заявив переразливо: „Де, де оно, подкінйте мене чим скорше брови, най його побачу. І зиркнувши по войську царичю узрів себе в ньому, мов в зеркалі, страшно поганим. Розлютовавшись тим, розлукась біліяна на місці“ (там же, стр. 206—207). Как известно, распространенная на Украине легенда о шедливом Боняке была использована Н. В. Гоголем в его повести „Вий“.
- 59 60 Львовский музей украинского искусства, инв. № 33624. *І. Свенціцький, Галицько-руське церковне мalarство XV—XVI ст.*, стр. 34, репрод. XII; Сичевский бездоказательно считает икону более древней (*Володимир Сичевский, Будівництво міста Потилчича*. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXVIII, стр. 114); Шараневич датирует ее XVI до XVIII вв. (*И. Шараневич, Каталог археологическо-библиографической выставки Ставропигийского института во Львове, Львов, 1888, стр. 52*); в описи музея Ставропигийского института во Львове эта икона датируется XVI в. (Опись музея Ставропигийского института во Львове, Львов, 1908, стр. 190, № 192).
- 59 61 Львовский музей украинского искусства, инв. № 27791.
- 59 62 В церковной книге 1726 г. так и называется „бывшая церковь князей русских Глеба и Бориса“. Свенцицкий отмечал киевскую ориентацию иконы, что немаловажно.
- 61 63 Львовский музей украинского искусства, инв. № 39730. Экспедиция 1929 г.
- 61 64 Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, т. II, стр. 93—101; „Сергий, Святой Андрей Христа ради юродивый и праздник Покрова пресвятыя богородицы“. — „Странник“, т. III, Спб., 1898; В. Н. Лазарев, Живопись Владимиром-Суздальской Руси. — „История русского искусства“, т. I, стр. 480—481; K. Latoud, La thême iconographique du „Pokrov“ de la vierge. L'art byzantin chez les slaves. Deuxième recueil dédié a la memoire de T. Uspenskij, Paris, 1932, стр. 302—314; Е. Медведева, Этюды о суздальских вратах, т. II, рукопись, стр. 260. — Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина, ДК/3811; Н. Н. Воронин, Зодчество северо-восточной Руси XII—XV вв., т. I, М., 1961, стр. 122; Николай Дилевский, Едино рыцко изображение на „Покровъ“ на пресвята богородица

в Долно-Лозенский монастырь „св. Спасъ“. — „Серлика“, София, 1943, ч. VII, кн. I, стр. 65—73; В. Н. Лазарев, Снетогорские фрески. — „Сообщения ИИИ АН СССР“, 1957, № 8, стр. 110.

- 61 65 Е. Медведева, Этюды о суздальских вратах, т. II, рукопись, стр. 260.
- 61 66 Л. Милева, Новый памятник галицкой живописи XIII века. — „Советская археология“, 1965, № 3, стр. 249—257.
- 61 67 Горнянская ротонда под Ужгородом (*Г. Логвин*, указ. соч., стр. 85).
- 61 68 Находится во Львовском музее украинского искусства. *І. Свенціцький-Свяницький, Иконы Галицкой Украины XV—XVI вв.*, Збірка українського національного музею у Львові (альбом), Львів, 1929, табл. 168—169.
- 61 69 Рукописное Евангелие из Высочан 1635 г. (*Михайло Возняк, Історія української літератури*, т. III, Львів, 1921, стр. 126—127).
- 62 70 „Архив Юго-Западной России“, ч. I, т. VII, стр. 161.
- 62 71 Особенно богата „Покровами“ XVII—XVIII вв. коллекция Государственного музея украинского изобразительного искусства УССР. Среди них известные „Покров“ из с. Дашки Киевской области, вторая половина XVII в. с портретом Богдана Хмельницкого (инв. № и-6), „Покров“ из с. Сулимовки, XVIII в. с портретами (инв. № и-7), копия не сохранившаяся иконы „Покров“ из г. Переславла, начало XVIII в., с изображениями Петра I, Екатерины I и Феофана Прокоповича (инв. № 116) и др. Д. Шербаковский и Ф. Эрнст писали: „Особенно популярной ... была икона „Покров“. Под влиянием близких ей идей западноевропейских икон типа „schutzmantel“, на которых всегда изображали донаторов, она дала целую галерею местных деятелей эпохи, преимущественно конца XVII — и до конца XVIII столетий“ (*Данило Шербаковский та Федір Ернст, Український портрет XVII—XX ст.*, стр. 10).

IV
Мастера

- 63 1 В. І. Сосницька, Живопис XIV—XVI століть. — „Історія українського мистецтва“, т. 2, Київ, 1967, стр. 270.
- 64 2 Дальнейшее исследование памятников этого круга, особенно близких композиций, дало бы возможность решить вопрос о существовании прорисей у украинских иконописцев.
- 64 3 Мастер иконы „Благовещения“ 1579 г. с гордостью пишет на своем произведении, что он — Фелуско из города Самбора, выполняющий заказ для во-льнской церкви.
- 64 4 Документы XVI в. не оставили нам упоминаний о потельчичских и дрогобычских живописцах, хотя они довольно тщательно перечисляют всех ремесленников города.

- 64 5 „Троицкими“ эти иконы можно назвать условно: в XX в. иконостас Троицкой церкви был оставлен из самых случайных и разновременных икон, представляя совершенно хаотическую картину: в нем был ряд дублирующих друг друга сюжетов, происходящих, видимо, из разных церквей.
- 64 6 Львовский музей украинского искусства, инв. № 27786.
- 64 7 Львовский музей украинского искусства, инв. № 23035. Сравните со служанкой из иконы „Рождество богородицы“ конца XVI в. из Гренсыка (музей г. Перемишля, инв. № 1386, ПНР).
- 64 8 Львовский музей украинского искусства, инв. № 27787.
- 64 9 Евангелие из Вовкова, конец XVI в., Львовский музей украинского искусства, инв. № 192.
- 64 10 J. B. Kostantynowicz, *Ikonostasis*, ss. 238, 239, tabl. 195, 196. Львовский музей украинского искусства, инв. № 27779.
- 64 11 Ряд исследователей считает, что порталы царских врат этого времени как бы предшествовали развитию сплошной иконостасной резьбы с колоннадой, наблюдаемой уже в 1640-х гг. (В. Яремена, Традиції і нововведення у побудові іконостасів XVII та XVIII століть у західних областях України. — „Православний вісник“, Львів, 1961, № 5—6, ст. 184). Аналогичный потельчскому портал, созданный несколько позже и более барочный, существовал в церкви с. Верххрата, расположенного по соседству с Потельчем. В привилегии, данной Зигмундом Августом Потельчу, значится, что в городе подтверждается Магдебургское право. Там же отмечено: „Pastwisk wolnych ultra villam Kamionka, Wierzchrata i Kobyle jesioro, tudzież ścinania drzewa na opał i budowie pozwolici“ („Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich“, t. VIII, s. 381).
- 65 12 Такие населенные пункты, как Верххрата, Радуж, Опака, близлежащие к Потельчу, вполне могли быть этим районом.
- 65 13 А может быть, творческие удачи одного из них тут же могли быть использованы его коллегами.
- 66 14 Активные книги Потельча. Львовский музей украинского искусства, инв. № 29966, стр. 4—6.
- 66 15 Несмотря на плохое качество фотографий росписей Троицкой церкви, можно утверждать, что мастера святодуховского храма воспитывались в той же артели.
- У
Декоративная система росписей
- 67 1 Часовня св. Креста на Лисце (1393—1394) (F. Kopera, *Sredniowieczne malarstwo w Polsce*, Kraków, 1925, s. 127).
- 68 2 „Следует отметить некоторые особенности росписей в смысле связи их с архитектурой интерьера церкви. Такие элементы, как окна, не принимались во внимание в общей композиции росписей на стенах. Тематические росписи иногда не помещались на одной стене и переходили на другую, смежную“ (П. Г. Юрченко, *Дерев'яна архітектура*. — „Історія

- українського мистецтва“, т. III, ротопринтне издание на правах рукописи, Київ, 1964, стр. 48).
- 69 3 Эту специфическую особенность композиций стенописи в деревянном зодчестве отметил Юрченко (П. Г. Юрченко, *Дерев'яна архітектура*. — „Історія українського мистецтва“, т. III, ротопринтне издание на правах рукописи, стр. 48). Пристрастие народного искусства к квадрату отмечал в своих исследованиях также и Драган: „... квадратная форма в народном разумении более аристократична, чем прямоугольная. Это любование квадратом проявляется не только в архитектуре, но и не в меньшей мере и в орнаментике“ (Михайло Драган, указ. соч., ч. I, стр. 26 и 117).
- 69 4 Установлено наблюдениями Республиканских научно-реставрационных мастерских Гостроя СССР.
- 70 5 П. Г. Юрченко, *Дерев'яна архітектура*. — „Історія українського мистецтва“, т. III, ротопринтне издание на правах рукописи, стр. 47.
- 70 6 Юрченко пишет „холстом“ (там же).
- 70 7 Юрченко считает, что левкас был не обязателен (там же, стр. 48).
- 70 8 Там же, стр. 48.

VI

Анализ композиций

- 72 1 Имеются в виду приблизительные геометрические формы.
- 72 2 Львовский музей украинского искусства, инв. № 36453, Киевский исторический музей, инв. № 36936.
- 72 3 Львовский музей украинского искусства, инв. № 22995, 2423.
- 72 4 Исторический музей г. Сянок, ПНР. *Janina Nowacka*, *Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach*. — „Polska sztuka ludowa“, 1962, № 1, ss. 27—42.
- 72 5 *Tadeusz Sztydlowski*, O polichromii kościołów drewnianych w Binarowej i Dąbrowicy polskiej. — „Prace historii sztuki“, t. II, Kraków, 1922, ss. XCV—CV.
- 6 „Katalog zabytków sztuki w Polsce“, t. I, s. 526, fig. 429, ss. 321—322, fig. 431, ss. 374—375.
- 72 7 Шведский указывал, что иногда в украинских церквях „Страсти“ размещались на северной и южной стене (I. Сесцицкий, *Іконопис Галицької України XV—XVI віків*, стр. 37).
- 72 8 1. „Тайная вечеря“, 2. „Моление о чаше“, 3. „Целование Иуды“, 4. „Перед Анной“, 5. „Перед Кавифой“, 6. „Перед Пилатом“, 7. „Перед Иролом“, 8. „Перед Пилатом“, 9. „Снятие риз“, 10. „Бичевание“, 11. „Коронование“, 12. „Христа ведут в преторий“, 13. „Пилат умывает руки“, 14. „Воздвижение креста“, 15. „Прибавление к кресту“, 16. „Распятие“, 17. „Снятие со креста“, 18. „Положение во гроб“, 19. „Сожествие во ад“, 20. „Вознесение“, 21. „Прощание с богородицею“.
- 72 9 Они очень напоминают резьбу в колонках украинских иконостасов, характерную также для порталов культовых сооружений и для украшения колонн в гражданских постройках (Ю. Нельговский, *Декора-*

- тивна скульптура в житлі Львова. — „Українське мистецтвознаство”, Республіканський міжвідомчий збірник. Випуск I, Київ, 1967, стр. 130—133).
- 75 10 *I. Свєніцкій*, Галицько-руське церковне малярство XV—XVI ст., стр. 27.
- 75 11 Икона „Воскресение” XVI в. из Потельчы (Львовский музей украинского искусства, инв. № 33642) изображает совершенно таких же воинов у гроба. Она настолько близка к дрогобычскому „Страстям”, что хочется в авторе обоих памятников видеть одно лицо.
- 75 12 Исторический музей г. Сянока, ПНР.
- 76 13 *Tadeusz Szydlowski*, O polichromii kościołów drewnianych w Binarowej i Dąbrowicy polskiej. — „Prace komisji historii sztuki”, t. II, s. XC.
- 76 14 Мы, к сожалению, не имели возможности ознакомиться с росписями украинских церквей первой половины XVII в., находящихся в Польской Народной Республике — в Поворознице, Улуче, Грызеве.
- 76 15 В церкви Воздвижения в Дрогобыче в иконе „Страсти” сцене „Воскресение Лазаря” предшествует „Въезд в Иерусалим”. Видимо, во время ремонта церкви одна из досок, укрепленных в тязле, была случайно переставлена на другое место, в силу чего переместился весь вертикальный ряд расположенных на ней сюжетов.
- 77 16 Фрески Софии Киевской (1037), церквей Спаса на Нередице (1199), Георгия на Ладого (80-е гг. XII в.), Замковой капеллы св. Троицы в Люблине (1418), иконы „Праздники” конца XVI в. Московской школы (ГТГ, инв. № 13877) и „Страсти” церкви Воздвижения в Дрогобыче.
- 77 17 Икона „Страсти”, середина XVII в., Исторический музей, г. Сянок, ПНР.
- 77 18 Росписи „Страсти” церкви св. Юрия в Дрогобыче (1656); гравюра 1628 г. из Учительного евангелия, Киев, тип. Печерской лавры, 1637; *G. Millet*, Recherche sur l'iconographie de l'évangile aux XIV, XV et XVI siècles, Paris, 1916, s. 240, fig. 217.
- 80 19 Их нет в некоторых произведениях конца XVI в., главным образом (в упомянутой уже иконе „Страсти” в церкви Воздвижения в Дрогобыче). Для XVII в. деревья почти обязательны в сюжете „Въезд в Иерусалим” (их можно уже увидеть в гравюрах к Учительному евангелию, Киев, тип. Печерской лавры, 1637; к Цветной Троице, Киев, 1631, той же типографии и т. д.).
- 80 20 Подобную схему композиции публикует Милле (*G. Millet*, Recherche sur l'iconographie de l'évangile aux XIV, XV et XVI siècles, Paris, 1916, s. 307, fig. 295).
- 84 21 Интерьерное решение в сюжете „Тайная вечеря” типично для XVII в. (иконы „Страсти” из с. Угреды, около Лиска, середина XVII в. (Львовский музей украинского искусства), „Страсти” из с. Долина, середина XVII в. (там же), „Тайная вечеря” из Изюпия, начало XVII в. (там же), „Страсти” из Сянока, середина XVII в. (Исторический музей, Сянок), росписи церкви св. Юрия в Дрогобыче, на гравюрах в изданиях Службника, Киев, тип. Печерской лавры, 1629 и 1653 и т. д.).
- 84 22 Ближе всего он к одноименной гравюре из Евангелиона, Львов, тип. Успенского братства, 1644.
- 84 23 Таким мы его видим и в Замковой капелле св. Троицы в Люблине (1418) и в росписях церкви св. Юрия в Дрогобыче. Видимо, подобная композиция попала на Украину из готического искусства, где она была распространена в страстных циклах (мастер Фугнерского цикла Страстей, 1350; мастер Виттинггаузского алтаря, ок. 1380; мастер Райгернерского алтаря, ок. 1420) (*Antonín Matějček und Jaroslav Pešina*, Gotische Malerei in Böhmen, Praha, 1955, ss. 10, 49, 50, 61, 73, fig. 88, 189). Связи украинского искусства с чешским характерны для конца XIV — начала XV в. В XVI в. эта схема композиции утвердилась в польской гравюре (Biblia Leopoldy, Kraków, 1577).
- 84 24 Такие же амбары есть и в „Страстях”, указанных выше, из Сянока.
- 87 25 Так же как полемическая литература того времени.
- 87 26 „Схватили его святую милость яко окрутные львы, наложили его киями, оухами, колами, бигары, копиями, били, волосовали, стусовали немилостиво...” (*Ів. Франко*, Апокрифи і легенди, т. II, Львів, 1889, стр. 231). „Иные его за волосы тянули, иные за платье, иные за руки, иные за ноги, иные за бока, иные за шею бьют, иные, повернувши руку у железных рогатках у его лице бьют, иные его пихают, иные ногами топчут...” („Страсти Христовы” в западно-русском списке XV века. Труд Н. М. Тупикова, стр. 14).
- 91 27 *П. Г. Юрченко*, Дерев'яна архітектура. — „Історія українського мистецтва”, т. III, ротопринтне издание на правах рукописи, стр. 48.
- 95 28 Икона „Страшный суд” из с. Вовче, середина XVI в. (Львовский музей украинского искусства, инв. № 25380) (*І. Свєніцкій*, Іконопис Галицької України XV—XVI віків, стр. 47).
- 95 29 Икона „Страшный суд” из Михайловского Златоверхого монастыря, конца XVII в. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР, инв. № 13 („Київський державний музей українського мистецтва”, каталог, Київ, 1958, стр. 9; „Київський державний музей українського мистецтва”, путівник, Київ, 1960, стр. 23—23; *Н. Петров*, Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Императорской Киевской духовной академии, вып. III, Киев, 1913, стр. 33, 45, рис. 18; *Его же*, „Указатель церковно-археологического музея при Киевской духовной академии”, Киев, 1897, стр. 55, № 2661).
- 95 30 Национальными еврейскими чертами в украинском искусстве наделили часто не только отрицательные персонажи (первосвященники в потельчских росписях), но и положительные: семитскую окраску имеют в одинаковой степени Христос — в иконах, евангелисты — в скульптуре и т. д. Икона „Христос-виноградарь”, начало XVII в., Волынь. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР, инв. № 99; скульптуры евангелистов из с. Соловьевки Житомирской обл., XVIII в., там же, инв. № 4—5 („Київський державний музей українського мистецтва”, каталог, стр. 13).
- 95 31 Та же тенденция типична для польских деревянных костелов в Бинарове, Мошенице.

- 95 32 Михайло Возняк, Історія української літератури, т. III, стр. 173.
- 33 Первая украинская комедия 1619 г., поставленная в Каменце-Подольском на ярмарке, называлась „Tragedia albo wizerunek śmierci prześwietłego Jana Chrzyciela Posłanca Bożego“ и написана Якубом Гаватовичем, „львовским бакалавром свободных наук и философии“.
- 95 34 „Специфика украинского юмора состоит в принципе контраста содержания и формы. В литературе это проявляется в том, что о смешном говорится седином в серьезном тоне. Иногда, напротив, юмористическое изложение совсем не смешных событий становится не конечной целью, а используется как художественное средство, которое по принципу диалектического контраста подчеркивает противоположное впечатление“ (П. О. Білецький, „Козак-Май“ — українська народна картина, Львів, 1960, стр. 30).
- 95 35 „Чтение таких пассив по примеру латинского обряда перекочевало к нам и так возник обычай читать вслух „Пассивы“ по крестьянским домам. Этот обычай держится до сих пор в Северной Венгрии и в Керестуре, в этом убеждают нас многочисленные копии „пассив“, которые находятся в сельских хатах“ (Я. Франко, Апокрифі і легенди, т. II, стр. 150).
- 98 36 Росписи разобранной деревянной церкви 1637 г. в Судовой Вишне обнаруживают более основательное знание мастерами перспективы. Однако фотографии их фрагментов, выполненные В. Шербакивским, не дают возможности установить более или менее точно время создания стенописи (негативы находятся в Львовском музее украинского искусства, № 1672—1680).
- 98 37 В стенописи церкви св. Юры в Дрогобыче ал., рай и Страсти изображены в различной колористической гамме.
- 98 38 Видно, они обладали такой же живучестью, как языческие обряды.
- 99 39 Михайло Возняк, Діяльог Іоанія Волковича з 1631 р. — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. СХХІХ, Львів, 1906, стр. 74, 76.
- 99 40 Голубой цвет использован в „Страстях“ только как фон.
- 99 41 Его можно найти, пожалуй, лишь в Тренике Петра Могилы, Киев, тип. Печерской лавры, 1646.
- 99 42 В иконах и росписях стен (например, в церкви св. Юры в Дрогобыче) иногда воссоединялись две композиции — „Пилат умывает руки“ и „Судилище Пилата“.
- 99 43 Например, таким киевским изданиям тип. Печерской лавры, как Постная Триоль, 1627, Службеник, 1627, Учительное евангелие, 1637; таким львовским изданиям тип. Успенского братства как Апостол, 1639, Октоих, 1644. По-видимому, под воздействием гравюры издатель было дерево и в иконах „Спас Воскреситель“ (1644) из Воли Цеклиной (J. B. Konstantynowicz, Ikonostas w XVII w. w granicach dawnych diecezji Przemyskiej, Lwowskiej, Belzkiej i Chełmskiej, Próba Charakterystyki, cz. II, tabl. XI, N 11, 12).
- 106 44 А в литературе это звучит так:
„Днесь з гробової темноти виростає квіток,
котрий то нас баро тішить малих літок:
квіток Христос воскресший червоно фарбистий
кровію іскроплений яко квітень чистий“
(Михайло Возняк, Історія української літератури, т. II, Львів, 1921, стр. 172).
- 107 45 Замковая капелла св. Троицы, Люблин; Кафедральный костел, Сандомир; церковь св. Онуфрия, Лавров.
- 107 46 Росписи в церкви Воздвижения в Дрогобыче; роспись цоколя иконостаса в церкви св. Духа в Рогатине.
- 107 47 Пшашница „Положение во гроб“ из с. Журавки, XV в. (Львовский музей украинского искусства).
- 122 48 І. Франко, Иван Вишневский и його твори, стр. 229.
- 122 49 Подобная трактовка ала вполне логична, поскольку таким же образом он изображался в „Страшных судах“, в иконе „Состыние во ад“ И. Рутковича в иконостасе церкви в селе Волыня Дзвильская (1680—82), в гравюре в Постной Триоди, Киев, тип. Печерской лавры, 1627.
- 123 50 Нагое тело в первой половине XVII в. встречается повсеместно в росписях, иконах (преимущественно в „Страшных судах“) и во множестве гравюр.
- 123 51 Из-за утрат красочного слоя установить размеры этого и последующих клейм не удалось.
- 123 52 „Акафист Благочестию Иисусу Сладчайшему и Успению Пресвятыя богородицы“, Киев, тип. Печерской лавры, 1625.
- 124 53 Далее Павел Алеппский свидетельствует: „Визу же изображены апостолы, собравшиеся вокруг мраморного гроба св. Девы, саван раскрыт, и они в изумлении поднимают руки к небу, говоря: „Она вознеслась“. Насупротив этого места они так же в сборе и хитон ее среди них“ („Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским“, стр. 52); таким же образом трактован одноименный сюжет в иконе „Успение богородицы“ начала XVIII в. в церкви св. Василия во Владимире-Вольском. Аналогичную последнюю композицию Павел Алеппский видел и в иконостасе Троицкого Густынского монастыря, где под иконой „Успение богородицы“ изображены апостолы, кои, собравшись, смотрят изумленные в гроб богородицы, который пуст, ее саван виден на краю мраморной раки справа; они устремили на нее взоры и поднимают руки к небу, как бы говоря: „Она вознеслась“ („Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским“, стр. 89).
- 124 54 От нее уцелели корона, нос, рот, правая рука, часть одежды и надписи.
- 136 55 София Киевская.
- 136 56 Церковь Воздвижения, Дрогобыч.
- 136 57 В. Н. Лазарев, Живопись Владимиро-Суздальской Руси. — „История русского искусства“, т. I, стр. 466.
- 137 58 Иконы „Спас Нерукотворный“ (Львовский музей украинского искусства, инв. № 40011), „Благочестие“ (Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР, инв. № И-432), некогда находившиеся в иконостасе церкви св. Духа.
- 137 59 Капелла Боймов (1607—1617), Львов, и капелла Кампианов (конец XVI—начало XVII в.), Львов.

- 137 60 „Снятие со креста“, заставка 1626 из Постной Триоди, Киев, тип. Печерской лавры, 1627; „Положение во гроб“, заставка из Цветной Триоди, Киев, тип. Печерской лавры, 1631; (*И. Савицкий*), Початки книгопечатания на землях Украины, Львів — Жовка, 1924, стр. 13, 18).
- 137 61 Церкви св. Юрия в Дрогобыче и св. Николая в Середнем Волянном.
- 137 62 Точно такая же форма нижней части престола встречается в гравюре „Благовещение“, Анфологион, Киев, 1619, в иконе „Пантократор“ из с. Липье, начало XVIII в. и в иконе „Пантократор“ из с. Опака. (*В. В. Konstantynowicz*, Ikonostas w XVII w. granicach dawnych diecezji Przemyskiej, Lwowskiej, Belzkiej i Chelmskiej, tabl. V^a, Nr. 1, tabl. VII, Nr. 6).
- 137 63 Львовский музей украинского искусства.
- 137 64 Харьковский художественный музей.
- 144 65 Историко-художественный заповедник „Киево-Печерская лавра“, фонд тканей, инв. № 53, 132.
- 144 66 *В. Франко*, Апокрифи и легенды, т. II, стр. 151.
- 149 67 Тот же видоизмененный мотив использован на южной стенке и в бабине („Богоматерь Печерская“ и „Оплакивание“).
- 149 68 Таким же орнаментом обрамлено окно северной стены. Он довольно часто встречается на иконах: „Страсти“ начала XVII в. из с. Сколе (Львовский музей украинского искусства, инв. № 36609).
- 149 69 Аналогия: база колонны на гравюре „Евангелист Марк“, Анфологион, Киев, тип. Печерской лавры, 1619.
- 149 70 *В. Франко*, Апокрифи и легенды, т. II, стр. 151.
- 150 71 Драган пишет: „Опасание в хате редко обтекает дом вокруг. Оно обычно лишь вольно южной стены, иногда с востока и запада“ (*Михайло Драган*, указ. соч., ч. I, стр. 37). Мотив архитектуры получает на Украине большое распространение в XVI в. в архитектуре. Им украшаются стены замков и ренессансные дворцы, он любим в деревенном зодчестве, где галереи в виде „опасанья“ (иногда даже в два яруса) опоясывают церкви. В конце XVI и в XVII в. в иконостазах весь деисусный ряд с чином обрамляется подобным мотивом, с XV в. он обичен в ритуальном шитье.
- 150 72 *Konrad Onasch*, Ikonen, Berlin, Union Verlag, 1959, s. 343, репродукция.
- 150 73 Композиция ее несомненно близка гравюре „Богоматерь Печерская“ в Служебнике, Киев, тип. Печерской лавры, 1727.
- 152 74 На одной из заставок киевских книг подобные ангелы держат медальон с изображением Антония и Феодосия (*Ф. Титов*, типография Киево-Печерской лавры. Исторический очерк. Приложения. Киев, 1918, стр. 173).
- 152 75 В первой половине XVII в. точки соприкосновения живописи и книжной иллюстрации еще не столь явны, тем более что на первых этапах своего становления графика не выходила еще за пределы влияния живописи и была близка иконографически с ней. Справедливо в свое время заметил *Ф. Титов*, что киевский Анфологион 1619 г. в свою очередь всецело находился в плену иконных композиций. Иллюстра-
- ции к книге, как он считал, дают возможность представить сожженные в 1718 г. пожаром иконы иконостаза Киево-Печерской лавры конца XVI в. (*Ф. Титов*, Типография Киево-Печерской лавры, т. I, Киев, 1918, стр. 102—103).
- 153 76 Там же, стр. 476.
- 153 77 В украинских и русских иконостазах пророческий чин помещался всегда в последнем верхнем ряду вместе с находящейся в центре иконой Богоматери „Заменице“. В иконостазах пророков бывает 8, 12 и даже 16. Помимо иконостаза, эта же идея часто подчеркивалась в изображении пророков, которые сопутствовали на Украине образу Богоматери „Одигитрии“ в наместных иконах XV—XVI вв. Так же как в иконостазах, количество пророков в иконах тоже было различно. Иногда в их ряду помещались Иоаким и Анна. Например, в иконе „Богоматерь“ XVI в. из с. Уггерчи их 16, в иконе из с. Полгорцы — 18, из с. Топильницы — 10 и Иоаким и Анна, из с. Поляны — 14 и Иоаким и Анна, из с. Жураки их 8 (все — Львовский музей украинского искусства). В иконе пророки размещались на полях по вертикали и по низу, составляя своеобразное обрамление центральному образу. Самый древний на Руси вариант подобной композиции с пророками — икона „Белозерская Богоматерь“, XII в. (ГРМ), типа „Умиление“. Хотя для Украины более характерны пророки в типе Богоматери „Одигитрии“.
- 154 78 *Д. С. Лихачев*, Человек в литературе Древней Руси, Л., 1958, стр. 124.
- 154 79 В монументальной украинской живописи он встречается только в Замковой капелле св. Троицы в Люблине.
- 155 80 „Галицькі акти з 1649—1651“. — „Жерела до історії України — Руси“, т. V, стр. 33. М. Грушевский ошибочно называет Исаака Ивасем, ссылаясь на тот же источник (*Михайло Грушевський*, Історія України — Руси, т. IV, стр. 261).
- 155 81 Аналогичная композиция встречается в росписях деревянной церкви с. Радружа.
- 165 82 *В. И. Антонова, Н. Е. Миева*, Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации, т. I, стр. 182—183.
- 167 83 Икона „Воздвижение креста“ в церкви Воздвижения в Дрогобыче подробно, с обстоятельствами истории нахождения креста излагает сюжет, совмещающий поствозвешенность с суровой, аскетичной манерой исполнения. Тщательность воспроизведения легендарных событий объяснялась, видимо, тем, что в XVI в., когда догматы православия расшатывались, духовенство стремилось их укрепить, популяризовать предание. Пространная иконография „Воздвижения креста“ — редкое явление. Чаще оно изображалось в более упрощенном виде. Большинство памятников сохраняло иератическую строгость, хотя в XVII в. в них постоянно встречаются портреты конкретных исторических лиц (икона „Воздвижение креста“ из Ситихова, конец XVII в., Львовский музей украинского искусства, икона „Воздвижение креста“ из Владимир-Вольского района, середина XVII в., Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР, инв. № И-15). Обычно

- даже самые упрощенные композиции изображаются в интерьере в XVI в. еще, правда, условно выраженном (икона „Воздвижение креста“ из с. Добра, около Сянока, конец XVI в., Львовский музей украинского искусства, инв. № 36036). Редко изображение, в котором вовсе исключена архитектура (икона „Воздвижение креста“ из с. Наконечное, вторая половина XVI в., Львовский музей украинского искусства, инв. № 6397).
- 167 84 1,64 м — расстояние от пола до росписи. Низ стены закрывают церковные скамьи.
- 168 85 Церковь Воздвижения, Дрогобыч; церковь св. Духа, Рогатин.
- 168 86 Икона „Страсти“ из с. Долины, середина XVII в. (Львовский музей украинского искусства, инв. № 2423).
- 174 87 Близок костюм Анны в царских вратах второй половины XVII в. церкви св. Николая г. Лебедина.
- 174 88 Фриз здесь расположен над сюжетом „Воздвижение креста“.
- 175 89 *Czesław Thulle*. O kościołach lwowskich czasów odrodzenia, Lwów, 1913, s. 9.
- 175 90 Гравюра „Пантократор“ из Постной Триоди, Киев, тип. Печерской лавры, 1627; гравюра „Пантократор“ из Акафистов, Киев, тип. Печерской лавры, 1625; гравюра „Дорофей авва“ из Преподобного отца нашего аввы Дорофея поучения, Киев, тип. Печерской лавры, 1628, миниатюра из Евангелия второй половины XVI в., с. Сваричев (Львовский музей украинского искусства, инв. № 548).
- 175 91 Львовский музей украинского искусства, отдел рукописей, инв. № F 548.
- 175 92 Начиная с гравюр в изданиях Ив. Федорова, на титуле Триодиона, Киев, тип. Печерской лавры, 1631.
- 177 93 *Zofia Petrow*, *Cerkiew w Powroźniku*. — „Mówia, wieki“, 1965, N 11, s. 33; Пшездецкая связывает „Пьетю“ с кругом сонцевских мастеров (*Maria Przedzińska*, *Wystawa ikon w Krakowie*. — „Polska sztuka ludowa“, 1965, № 4, s. 46).
- 178 94 В „Описании изображений и надписей на стенах и иконах Киево-Печерской лавры“ середины XVIII в. (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина, отдел рукописей, ф. № 152, Лукашевич и Маркевич, № 25) значится, что в приделе архангела Михаила имеется „Богородица жалобная Христа сморданованого на колених своих держащая; близу же зоря ангелы многи на коленах кленучи и умиление зряще на нѣи“ (*М. П. Истомин*, *Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в.* — „Искусство и художественная промышленность“, 1901, № 10, стр. 308).
- 178 95 „Оплакивание“ из с. Черный Поток (ок. 1450). Музей Тарнова, ПНР. *Michał Walicki*, *Malarsztwo Polskie*, Warszawa, 1961, репрод. № 31, „Оплакивание“ круга мастера „Успения“ (ок. 1470), музей Тарнова, ПНР. Там же, репрод. № 61. „Оплакивание“ живописца Малопольского (ок. 1480), Олхусь, костел парадийный. Там же, стр. 89 и др. Известна „Пьета“ из с. Ривна, музей в Ланцуте, ПНР, № 5486, близкая в деталях к потельскому „Оплакиванию“.
- 180 96 Только у мастера Андрея драматичен образ Христа в сцене „Заушение“ в Замковой капелле св. Троицы в Люблине.
- 180 97 Фигура Никодима справа почти полностью утрачена.
- 180 98 В иконостасе с. Добра „Пьета“, конец XVII в. находилась в наместном ряду вместо „Богоматери с младенцем“ (J. B. Konstantinowicz, *Ikonostasy XVII w. w granicach dawnych diecezji Przemyskiej, Lwowskiej, Belzkiej i Checmskiej*, *Proba charakterystyki*. Text. Cr. I, Sanok, 1930, s. 70. Рукопись находится в библиотеке Львовского государственного университета им. И. Франка).
- 182 99 *I. Свєтїцїкий*, *Похоронне голосінє і церковно-релїгійна поезія*. (Студія над розвитком мотивів народної словесності). — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. XCIV, Львів, 1910, стр. 39.
- 182 100 *Михайло Возняк*, *Діяльог Іоаннїя Волковича з 1631 р.* — „Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка“, т. CXXIX, Львів, 1906, стр. 67, 68.
- 184 101 *Михайло Возняк*, *Історія української літератури*, т. III, стр. 179—180.
- 184 102 Орнамент на костюмах, плоскостно трактованный, можно видеть, например, в упомянутой выше иконе „Страсти“ из с. Долины, середина XVII в.; в стенописи деревянного костела в Бинарове (ПНР) *Tadeusz Szydłowski*, *O polichromii kościołów drewnianych w Binarowej i Dąbrówce polskiej*. *Prace komisji historii sztuki*, t. II, Kraków, 1922, ss. XC—C. В иконе „Покров“ из с. Дашки, середина XVII в. (Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР, инв. № и-6).
- 186 103 Аналогию подобному мотиву можно увидеть в гравюре „Успение богоматери“ на драпировках ложа богоматери (Псалтырь, Киев, тип. Печерской лавры, 1624).
- 187 104 *Л. Ф. Жезин*, *Некоторые пространственные формы в древнерусской живописи*. — „Древнерусское искусство, XVII век“, М., 1964, стр. 183.
- 187 105 „... Перспективная передача боковых стен представляет пережиток античной перспективы, сохранившейся на византийской почве в фрагментарном виде“ (*В. Н. Лазарев*, *Происхождение итальянского Возрождения*, т. I, М., 1956, стр. 146).
- 188 106 Замок города 1587 г. на иконе „Страшный суд“ из Каменца-Подольского стены города Изюпзла на иконе „Бегство в Египет“ из Изюпзла, конец XVI в. и др. (*И. Свєтїцїкий*, *Іконопис Галицької України XV—XVI віків*, стр. 60—62, 65). Конкретность в изображении архитектуры особенно характера для украинской гравюры (*Володимир Сісцький*, *Архитектура в стародруках, Львів, 1925; Его же*, *Архитектура Крехівського монастиря по деревориту 1629 р.*, Львів, 1923).
- 188 107 Подобные крыши типичны и для старых потельских хат.
- 189 108 Подобное „оснащение“ было в определенной степени показательно: „Тому же стеномному письму, которые краски надобно, — свидетельствует, „Типик“ о церковном и настенном письме, — лозорь, празелень, вохра грешная, багор, чернило от угля, белило от извести...“ (*Н. И. Петров*, „Типик“ о церковном и настенном письме епископа Нектария

из сербского града Велеса 1599 года и значение его в истории русской иконописи. — „Записки Императорского русского археологического общества“, т. XI, вып. 1—2, СПб., 1899, стр. 18).

VII Датировка памятника

- 192 1 Интерьер можно обнаружить в сюжетах „Тайная вечеря“, „Бичевание“, „Пилат умывает руки“, в иконе „Страсти“ из Долины, середина XVII в. (Львовский музей украинского искусства, инв. № 2423); в клейме „Привелоса Иисуса Христа к Пилату во преторий“ в росписях (1656) церкви Юрия в Дрогобыче; в иконе „Страсти“ мастера Якова из Воли Выжной (1675) (Музей народной архитектуры г. Сняко (ПНР).
- 192 2 Пуантель на архитектурном фоне применена на таких иконах, как „Воздвижение креста“ из Яворова, вторая половина XVI в. (Львовский музей украинского искусства, инв. № 6418), „Страсти“, конец XVI в. в церкви Воздвижения в Дрогобыче, „Воскресение“ из Потельча, XVI в. (Львовский музей украинского искусства, инв. № 33642), „Страсти“ из Ильника, конец XVI в. (Львовский музей украинского искусства, инв. № 15564).
- 192 3 Несколько похоже изображены лешадки в иконе „Страшный суд“ из Станылы, вторая половина XVI в. (Львовский музей украинского искусства, инв. № 36455).
- 192 4 Из Потельча во Львовский музей украинского искусства в 1929 г. было вывезено несколько старопечатных книг. Среди них: Требник Петра Могилы, Киев, тип. Печерской лавры, 1646; Беседы Иоанна Златоуста на деяния, Киев, 1624 и Евангелион, Львов, тип. М. Слезки, 1655.
- 192 5 Их можно найти и в иконах „Вседержитель“ начала XVII в. из с. Опака и с. Липье (*J. B. Konstantinowicz*, *Ikony w XVII w. w granicach dawnych diecezji przemyskiej, lwowskiej, belzkiej i chelmskiej*, tabl. V⁸, Nr. 1, tabl. VII, Nr. 6). В иконе „Воплощение“ из с. Хотинцев, 1620-е гг. (музей г. Перемышля, ПНР, инв. № 1364).
- 192 6 Близкий типаж князя Владимира и княгини Елены находим и на гравюре титульного листа книги мастера Л. Т. „Главизны поучительны диакона Атанита“, Киев, тип. Печерской лавры, 1628.
- 192 7 Доктор Чеслав Тулле пишет: „... этот прекрасный фриз с головками ангелов — мотив настолько местный (отечественный), что распространен по всей Польше, идентичный фризу фасада дома Анчовского ...“ (*Czesław Thulle*, *O kościołach lwowskich czasów odrodzenia*, Lwów, 1913, s. 9).
- 192 8 Те же орнаменты изображены в иконе „Страсти“ начала XVII в. из с. Сколе (Львовский музей украинского искусства, инв. № 36609).

- 192 9 Аналогичны картуши иконы „Спас Нерукотворный“ из с. Верхрата начала XVII в., гравированные заставки и концовки киевских изданий тип. Печерской лавры: Анфологион (1619), Беседы Иоанна Златоуста на деяния (1625), гравер Г., Парергон (1638), резьба капеллы Кампианов во Львове и т. д.
- 192 10 Тот же орнамент можно видеть на гравюре „Введение во храм“: Анфологион, Киев, тип. Печерской лавры, 1619.
- 193 11 *П. Г. Юрченко*, *Дерев'яна архітектура*. — „Історія українського мистецтва“, т. III; ротопринтное издание на правах рукописи, стр. 46.
- 193 12 *І. Савицький*, *Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобчі*. — „Літопис Бойківщини“, Самбір, 1938, № 10, стр. 3.
- 193 13 *Г. Логвин*, указ. соч., стр. 149; *Л. Мільєва*, *Г. Логвин*, указ. соч., стр. 45.

Список иллюстраций

Стр.	№				
15	1	Церковь св. Духа. Вид с юго-запада.	51	30	Икона „Богоматерь с пророками“. 2-я половина XVI в. Церковь Воздвижения в Дрогобыче.
16	2	Церковь св. Духа.			
17	3	Колокольня церкви св. Духа.	52	31	Икона „Въезд в Иерусалим“. Конец XVI в. Из церкви св. Троицы в Потельче. Львовский музей украинского искусства.
18	4	Колокольня церкви св. Троицы.			
19	5, 6	Церковь св. Духа. Разрез, план.	52	32	Апостолы. Фрагмент иконы „Въезд в Иерусалим“.
21	7	Вид на северную стену.	53	33	Горожане. Фрагмент иконы „Въезд в Иерусалим“.
22	8	Южный вход.	53	34	Проповедь апостолам. Фрагмент иконы „Страсти“. Конец XVI в. Церковь Воздвижения в Дрогобыче.
23	9	Интерьер. Вид на южную и западную стены.			
24—25	10	Интерьер. Вид на северную и западную стены.	54	35	Икона „Рождество богоматери“. Конец XVI в. Из церкви св. Духа. Львовский музей украинского искусства.
26	11	Интерьер. Бабинец.			
27	12	Западный вход.	55	36	Служанка. Фрагмент иконы „Рождество богоматери“.
28	13	Царские врата.			
29	14	Царские врата. Фрагмент	56	37	Икона „Рождество Христово“. Конец XVI в. Из церкви св. Троицы в Потельче. Львовский музей украинского искусства.
34—35	15	Северная стена.			
36	16	Страсти. Северная стена.	57	38	Пастушок. Фрагмент иконы „Рождество Христово“.
37	17	Успение. Северная стена.			
38	18	Деисус. Северная стена.	58	39	Икона „Троица“. Конец XVI в. Из церкви св. Троицы в Потельче. Львовский музей украинского искусства.
40	19	Богоматерь Печерская с Антонием и Феодосием. Южная стена.	59	40	Икона „Троица“. Конец XVI в. Из Равы-Руской. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР.
41	20	Воздвижение креста. Западная стена.			
42	21	Оплакивание. Южная стена бабинца.			
44	22	Икона „Св. Борис и св. Глеб“. 2-я половина XVI в. Из церкви св. Духа. Львовский музей украинского искусства.	60	41	Икона „Спас в силах“. 2-я половина XVI в. Из церкви св. Духа. Львовский музей украинского искусства.
45	23	Икона „Воскресение“. 2-я половина XVI в. Из церкви св. Духа. Львовский музей украинского искусства.	61	42	Икона „Никола, с житием“. 2-я половина XVI в. Из церкви села Вовче. Львовский музей украинского искусства.
45	24	Икона „Воскресение“. Конец XVI в. Из Равы-Руской. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР.	73—74	43	Схема росписи северной стены.
			76	44	Страсти. Северная стена церкви св. Духа.
46	25	Икона „Воскресение“. Из церкви св. Духа. Фрагмент.	76	45	Икона „Страсти“. XV в. Из церкви села Звяжень. Львовский музей украинского искусства.

- | | | | | | |
|-----|----|---|---------|-----|--|
| 77 | 46 | Икона „Страсти“. Начало XVII в. Польская Народная Республика. Музей Сянока. | 120 | 80 | Сожествие во ад. Фрагмент. |
| 77 | 47 | Интерьер костела в Бинарове с росписями 1642 г. Польская Народная Республика. | 121 | 81 | Повесившийся Иуда. Фрагмент. Клеймо 25. |
| 78 | 48 | Воскрешение Лазаря. Клеймо 1. | 124 | 82 | Успение. |
| 81 | 49 | Въезд в Иерусалим. Фрагмент. Клеймо 2. | 125 | 83 | Успение. Левая часть композиции. |
| 82 | 50 | Тайная вечеря. Клеймо 3. | 126 | 84 | Богоматерь. Фрагмент „Успения“. |
| 83 | 51 | Омовение ног. Фрагмент. Клеймо 4. | 127 | 85 | Богоматерь. Фрагмент „Успения“. |
| 85 | 52 | Посрамление воинов Христом. Клеймо 6. | 128 | 86 | Плачущие апостолы. Фрагмент „Успения“. |
| 86 | 53 | Целование Иуды. Клеймо 7. | 129 | 87 | Плачущие апостолы. Фрагмент „Успения“. |
| 88 | 54 | Христос перед Каиафой. Клеймо 8. | 130 | 88 | Плачущий апостол. Фрагмент „Успения“. |
| 89 | 55 | Надругательство над Христом. Клеймо 9. | 131 | 89 | Плачущий апостол. Фрагмент „Успения“. |
| 90 | 56 | Христос перед Анной. Клеймо 10. | 132 | 90 | Плачущий апостол. Фрагмент „Успения“. |
| 92 | 57 | Христос на судилище. Клеймо 11. | 133 | 91 | Плачущий апостол. Фрагмент „Успения“. |
| 93 | 58 | Христос на судилище. Фрагмент. | 134 | 92 | Апостол. Фрагмент „Успения“. |
| 94 | 59 | Бичевание. Клеймо 12. | 135 | 93 | Плачущие апостолы. Фрагмент „Успения“. |
| 96 | 60 | Коронование терновым венцом. Клеймо 13. | 136 | 94 | Деисус. |
| 97 | 61 | Коронование терновым венцом. Фрагмент. | 137 | 95 | Заставка. Гавюра из „Беседы Иоанна Златоуста на деяния апостолов“. Киев, 1624. Типография Киево-Печерской лавры. |
| 100 | 62 | Пилат умывает руки. Клеймо 14. | 138 | 96 | Богоматерь. Фрагмент „Деисуса“. |
| 101 | 63 | Пилат умывает руки. Фрагмент. | 139 | 97 | Спас. Фрагмент „Деисуса“. |
| 102 | 64 | Несение креста. Клеймо 15. | 140 | 98 | Апостол Петр. Фрагмент „Деисуса“. |
| 103 | 65 | Несение креста. Фрагмент. | 141 | 99 | Апостол Павел. Фрагмент „Деисуса“. |
| 104 | 66 | Прибавление к кресту. Клеймо 16. | 142 | 100 | Пророк Моисей. |
| 105 | 67 | Прибавление к кресту. Фрагмент. | 143 | 101 | Пророк Аарон. |
| 108 | 68 | Распятие. Клеймо 17. | 144 | 102 | Богоматерь. Фрагмент „Деисуса“. |
| 109 | 69 | Распятие. Фрагмент. | 144 | 103 | Благовещение. Гравюра из „Анфологиона“. Киев, 1619. Типография Киево-Печерской лавры. |
| 110 | 70 | Снятие со креста. Клеймо 18. | 145 | 104 | Икона „Христос Вседержитель“. Начало XVII в. Из церкви села Опака. |
| 111 | 71 | Снятие со креста. Фрагмент. | 145 | 105 | Икона „Христос Вседержитель“. Начало XVII в. Из церкви села Липье. |
| 112 | 72 | Положение во гроб. Клеймо 19. | 146 | 106 | Апостол Петр. Фрагмент „Деисуса“. |
| 113 | 73 | Положение во гроб. Фрагмент. | 146 | 107 | Икона „Страсти“. Начало XVII в. Из церкви села Сколе. Фрагмент. Львовский музей украинского искусства. |
| 114 | 74 | Воины у гроба. Клеймо 20. | 146 | 108 | Роспись и резьба портала иконостаса церкви св. Духа. Фрагмент. |
| 115 | 75 | Воины у гроба. Фрагмент. | 147—148 | 109 | Схема росписи южной стены. |
| 116 | 76 | Воскрешение. Клеймо 21. | 150 | 110 | Богоматерь Печерская с Антонием и Феодосием. |
| 117 | 77 | Воскрешение. Фрагмент. | | | |
| 118 | 78 | Сожествие во ад. Клеймо 22. | | | |
| 119 | 79 | Сожествие во ад. Фрагмент. | | | |

Список иллюстраций

- | | | |
|---------|-----|--|
| 151 | 111 | Антоний. Фрагмент „Богоматери Печерской с Антонием и Феодосием“. |
| 152 | 112 | Ангел. Фрагмент „Богоматери Печерской с Антонием и Феодосием“. |
| 153 | 113 | Заставка. Гравюра из „Анфологиона“. |
| 154 | 114 | Архангел. Роспись над окном южной стены. |
| 155 | 115 | Мастер Г. Г. Архангел Михаил. Гравюра из „Анфологиона“. |
| 155 | 116 | Архангел. Роспись над окном южной стены. |
| 156 | 117 | Пророки Даниил и Иаков. |
| 157 | 118 | Пророк Иаков. Фрагмент. |
| 158 | 119 | Пророк Даниил. Фрагмент. |
| 159 | 120 | Царь Давид и царь Соломон. |
| 160 | 121 | Царь Давид. Фрагмент. |
| 161 | 122 | Царь Соломон. Фрагмент. |
| 162 | 123 | Жертвоприношение Авраама. |
| 163 | 124 | Жертвоприношение Авраама. Фрагмент. |
| 164 | 125 | Илья-пророк в пустыне. |
| 166—167 | 126 | Схема росписи западной стены. |
| 168 | 127 | Воздвижение креста. |
| 169 | 128 | Воздвижение креста. Фрагмент. |
| 170 | 129 | Царь Константин. Фрагмент „Воздвижения креста“. |
| 170 | 130 | Мастер Л. Т. Деталь гравюры титульного листа „Главизны поучительны диакона Агапита“. Киев, 1628. Типография Киево-Печерской лавры. |
| 171 | 131 | Царь Константин. Фрагмент „Воздвижения креста“. |
| 172 | 132 | Царица Елена. Фрагмент „Воздвижения креста“. |
| 172 | 133 | Мастер Л. Т. Деталь гравюры титульного листа „Главизны поучительны диакона Агапита“. |
| 173 | 134 | Царица Елена. Фрагмент „Воздвижения креста“. |
| 175 | 135 | Херувимы. Фрагменты фриза западной стены. |
| 176—177 | 136 | Схема росписи южной стены бабинца. |
| 178 | 137 | Оплакивание. |
| 179 | 138 | Ангел и Христос. Фрагмент „Оплакивания“. |
| 181 | 139 | Иоанн. Фрагмент „Оплакивания“. |
| 182 | 140 | Мастер Т. П. Успение. Гравюра из „Псалтыри“. Киев, 1624. Типография Киево-Печерской лавры. |
| 183 | 141 | Богоматерь. Фрагмент „Оплакивания“. |
| 185 | 142 | Мария Магдалина. Фрагмент „Оплакивания“. |

Résumé

Le décor mural de l'église du Saint-Esprit à Potélytch, district de Nestérdo (région de Lvov) remontant à la première moitié du XVII^e siècle (1620—1640) est le plus ancien ensemble pictural en territoire de l'Ukraine qui nous soit parvenu presque intact. Comme toutes les peintures des églises en bois, ces fresques représentent une tendance originale de la peinture monumentale, étroitement liée à l'art folklorique.

Potélytch était au XVII^e siècle une des plus importantes villes de la Galicie; c'était une ville des bourgeois, des petits artisans et des paysans. Les habitants de Potélytch participèrent activement à la lutte de libération nationale menée par le peuple ukrainien à la première moitié du XVII^e siècle. Les Ukrainiens prédominaient à Potélytch; les quatre églises orthodoxes qui y furent construites au XVI^e siècle en témoignent avec éloquence. Une seule église nous est parvenue, vouée au Saint Esprit, édifiée aux frais de la confrérie des potiers. Cette modeste église en bois fut, pendant plusieurs siècles, une sorte de petite forteresse, un sûr refuge pour les potiers du pays, à l'heure de l'épreuve.

Le décor intérieur de l'église est un ensemble pictural organique et harmonieux, étroitement lié à son époque. Les traditions médiévales ayant subi l'épreuve du temps y sont étonnamment, capricieusement associées aux tendances progressistes du XVII^e siècle. Aussi, y retrouve-t-on les échos des discussions scholastiques du XVII^e siècle, la tendance civilisatrice de l'époque, et la foi, une foi aveugle en Dieu et une foi rationnelle en l'homme. Les fresques de l'église du Saint Esprit acquirent, au contact de l'art populaire et sa conception du monde foncièrement optimiste, „d'ici-bas“, une originalité qui leur réserva une place à part dans l'histoire de la peinture.

Fortement influencées par l'époque, elles évoquent des œuvres littéraires contemporaines et de vieilles légendes populaires. La conception du monde des bourgeois et des petits artisans de Potélytch perce à travers le réseau des traditionnels symboles religieux. Les sources littéraires de l'époque nous ont permis d'expliquer et de motiver l'iconographie des fresques de Potélytch en faisant ressortir leurs liens étroits avec les conditions politiques de ce temps-là.

Les goûts du peuple, sa conception du monde et les procédés de la peinture populaire, naïfs, souvent primitifs, n'étaient pas étrangers aux artisans qui travaillèrent à l'église du Saint Esprit. Ils n'hésitaient pas à traduire, dans leurs peintures, les problèmes les plus complexes de leur époque, nationaux, politiques, éthiques et moraux. Artistes sensibles à tout ce qu'il y avait de nouveau dans la peinture, ils réagissaient vivement aux recherches auxquelles se livraient leurs collègues éclairés, peintres professionnels de grande culture. Leur éducation d'artistes provinciaux ne leur communiquait pas toujours le minimum requis de connaissances en matière d'anatomie plastique, de la composition et de la perspective; or, leurs collègues qui travaillaient dans la capitale en avaient déjà une notion approfondie. Mais leurs peintures conventionnelles, quelquefois primitives ne sont pas pour autant des schémas simplistes; le talent de l'artiste supplée au manque de métier. Ils savaient exprimer l'essentiel en dépit de l'abstrait des sujets religieux.

Le système décoratif de l'église témoigne de ce que ses auteurs considéraient les peintures murales et l'architecture comme un tout organique. En effet, l'architecture en bois avait élaboré des procédés spécifiques qui lui permettaient de coexister avec les peintures. Ces procédés sont manifestement influencés, sous maints rapports, par la tradition paysanne de la peinture décorative (il était d'usage d'orner de peintures les demeures paysannes).

A l'époque des fresques de Potélytch, les goûts des petits-bourgeois, des paysans et des artisans commençaient à jouer un certain rôle dans les arts. Les gens du peuple avec leur mentalité étrangère aux spéculations scholastiques, leur bon-sens et leur esprit pratique, sobre et lucide, influençaient de plus

en plus les arts. D'où cette nouvelle conception de l'homme dans l'art qui se fait nettement sentir à Potélytch, malgré le caractère traditionnel des sujets évangéliques et bibliques. Ce personnage nouveau n'a plus les traits de ses prédécesseurs: l'austérité ascétique, le détachement parfait des biens de ce monde et la foi, une foi ardente, fanatique; ce qui le distingue, c'est avant tout la bonté, la pureté et la douceur, qualités qui attireraient irrésistiblement les peintres à l'époque évoquée. Ils ne cherchaient point à créer des caractères exceptionnels, leurs personnages n'étaient pas détachés de l'idéal terrestre. Les progrès de la conscience des milieux démocratiques s'exprimaient dans le désir des artistes issus de ces milieux d'affirmer dans l'art les qualités des gens du peuple. Le désir des artistes de Potélytch de faire valoir ces qualités, de trouver des traits communs à tous les hommes qui en font des frères est parfaitement évident; c'est une des plus remarquables particularités de ces peintures. Signalons en même temps l'apparition de personnages qu'on peut conventionnellement appeler négatifs témoignant de l'attention soutenue attribuée par les contemporains de ces artistes aux problèmes éthiques et moraux de leur temps. Les fresques de Potélytch traduisirent, quoiqu'indirectement, les notions abstraites comme le bien et le mal, le devoir, la responsabilité de l'individu envers le peuple, le sacrifice, la trahison.

Pour y parvenir, les artistes recouraient fréquemment à l'humour populaire qui les aidait à créer leurs personnages avec la justesse d'expression du parler des gens du peuple, en laissant entendre leur attitude personnelle envers ce qu'ils représentaient.

Ces maîtres anonymes tenaient à ce que leurs œuvres soient comprises de tous, qu'elles évoquent les idées libératrices qui animaient leur peuple; ils s'adressaient aux petits artisans, travailleurs modestes, pour éveiller dans leur âme un écho de compréhension et de sympathie.

Le pouvoir émotionnel des peintures de Potélytch ne s'est pas émoussé avec le temps; elles tiennent une place d'honneur dans l'histoire de l'art ukrainien.

Содержание

От автора	5
I	
Художественная жизнь Украины	
конца XVI —	
первой половины	
XVII века	7
II	
Город Потелыч,	
его история	
и церковь св. Духа	13
III	
Сюжеты стенописи	
и их идейное	
содержание	32
Страсти	43
Оплакивание	51
Богоматерь Печерская с Антонием и Феодосием	54
Успение богоматери	54
Воздвижение креста	58
IV	
Мастера	63
V	
Декоративная	
система	
росписей	67
VI	
Анализ	
композиций	
Северная стена	71
Страсти	72
Успение богоматери	123
Денсус	136
Южная стена	149
Богоматерь Печерская с Антонием и Феодосием	150
Пророческий ряд	153
Жертвоприношение Авраама	154
Илья-пророк в пустыне	154

Западная стена	167
Воздвижение креста	167
Фриз	174
Южная стена бабинца	177
Оплакивание	177
VII	
Датировка	
памятника	191
Заключение	194
Примечания	196
Список иллюстраций	209
Résumé	212

Миляева
Людмила
Семеновна

Росписи
Потельча

Редактор
Е. Н. Галкина

Художественный
редактор
М. Г. Жуков

Художник
А. Т. Троянкер

Технический
редактор
Е. В. Зеленкова

Корректоры
*Н. Н. Прокофьева и
Г. И. Сопова*

А 07474
Подписано к печати 9/VI 1970.
Формат бумаги $60 \times 90 \frac{1}{8}$
Бумага мелованная
27 печатных листов
26,13 учетно-издательских листа
Тираж 5000 экземпляров
Издательский № 20384
Издательство „Искусство“
Москва, К-51, Цветной бульвар, 25
Изготовлено в ГДР

Цена 5 руб.

